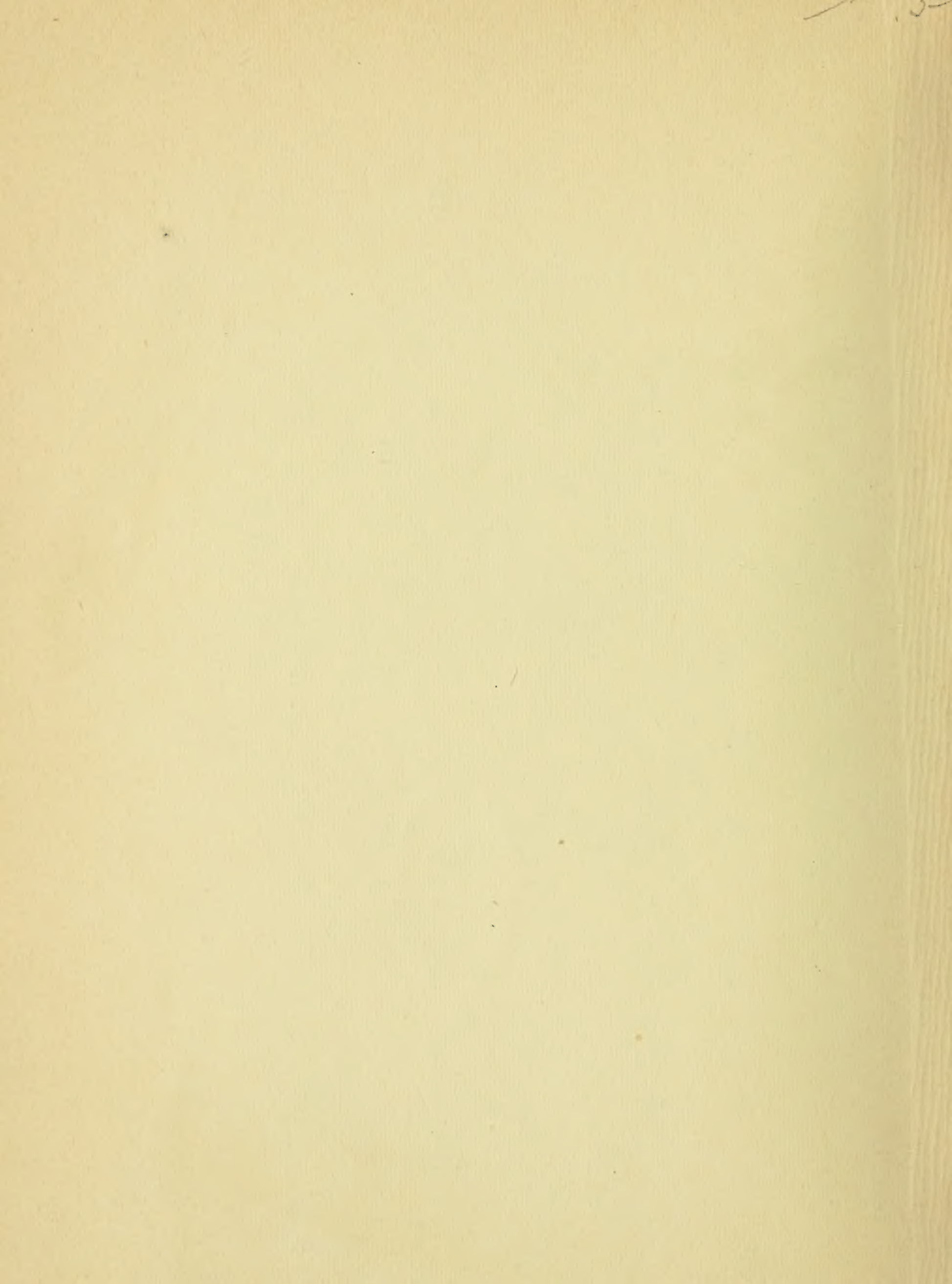
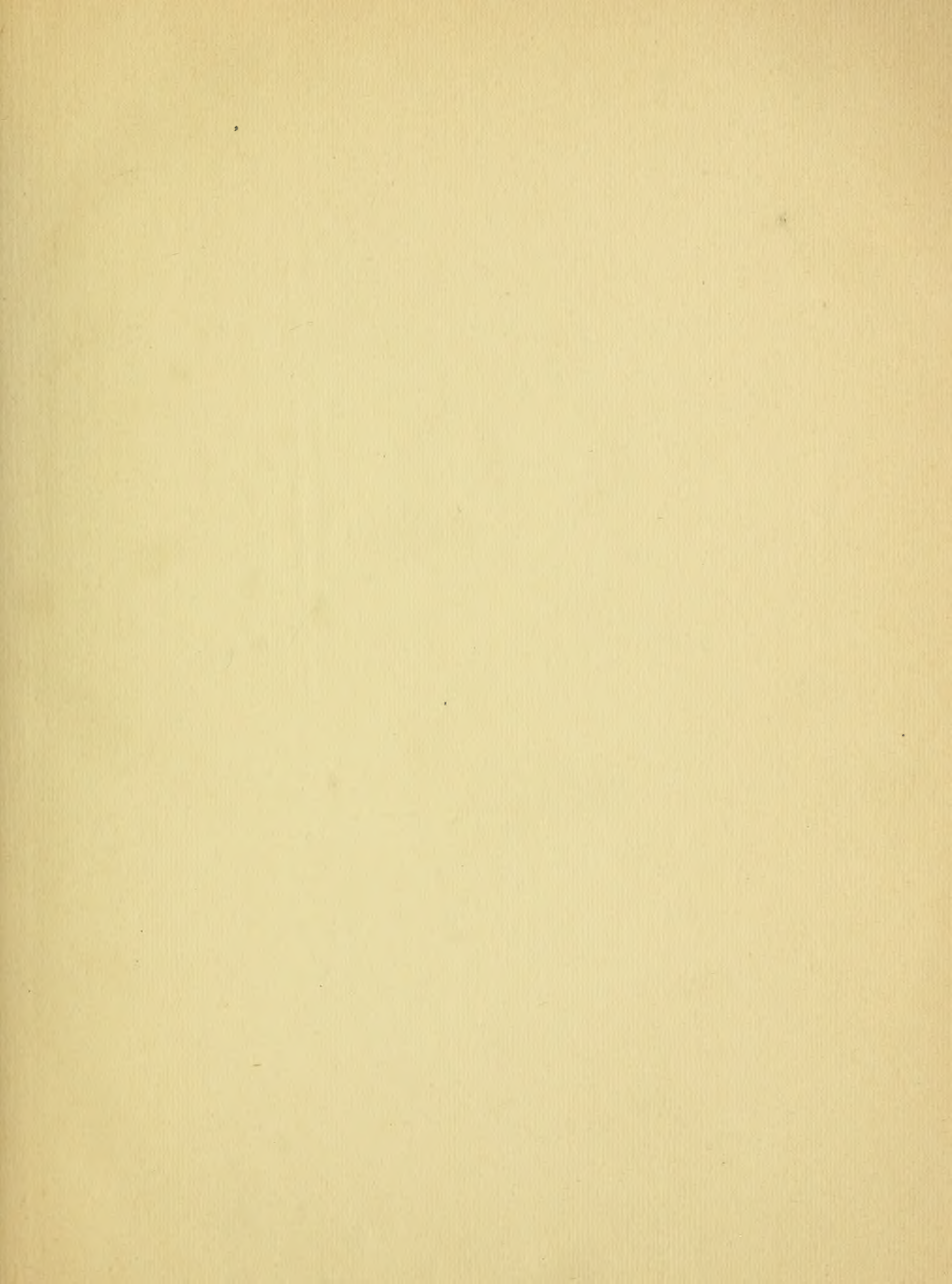
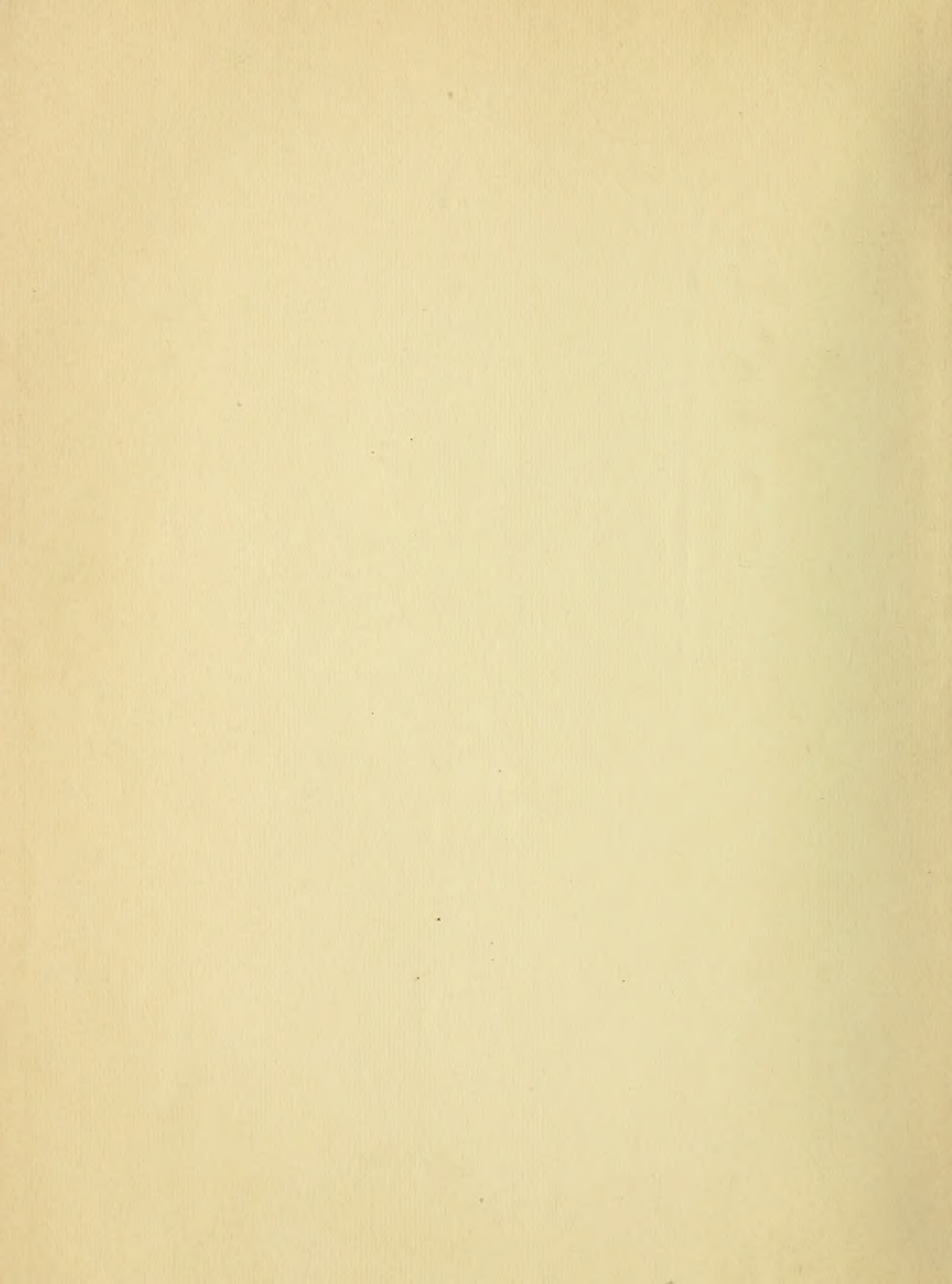
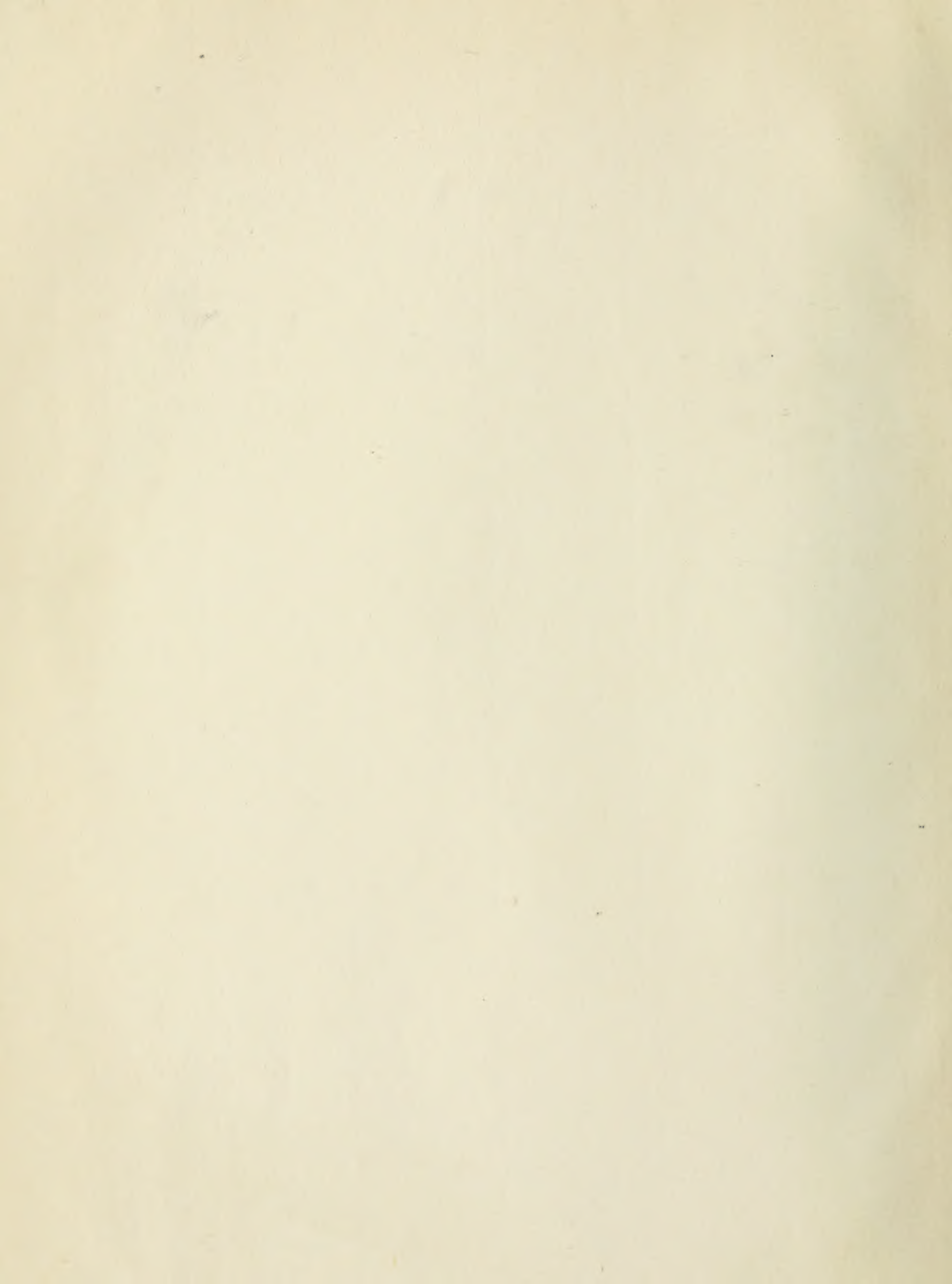

GERHART
HAUPTMANN
UND SEIN WERK















GERHART HAUPTMANN UND SEIN WERK



Von diesem Werke hat die Buchdruckerei Emil Herrmann senior, Leipzig, einmalig 100 Exemplare auf echtem handgeschöpften Zanders-Bütten abgezogen / Die Buchbinderei H. Sperling, Leipzig, band hiervon die ersten 50 Exemplare (1–50) mit der Hand in Bockschafganzleder, die zweiten 50 Exemplare (51–100) in Halbleder / Jeder dieser Vorzugsbände zeigt das Bild des Dichters in einer Originalradierung von Professor Emil Orlik, Berlin, der sie auch signierte und numerierte / Den äußeren und inneren Buchschmuck des ganzen Werkes besorgte Richard Grimm-Sachsenberg, Leipzig





GERHART HAUPTMANN UND SEIN WERK

HERAUSGEGEBEN
VON
DR. LUDWIG MARCUSE



FRANZ SCHNEIDER VERLAG
BERLIN UND LEIPZIG



VORWORT



m 15. November 1922 wird Gerhart Hauptmann 60 Jahre alt.

Auf meine Aufforderung zur Mitarbeit an diesem Buch kamen viele Absagen aus Deutschland (namentlich dem jungen Deutschland!) und den nordischen Ländern; Absagen, ausdrückliche und verschwiegene, aus dem pazifistischen Frankreich und England. Nur Rußland antwortete. Vielleicht aus dem richtigen Gefühl, daß Hauptmann gen Osten spricht.

Hauptmanns Anfänge gehören schon der Geschichte an; seine letzten Werke stehen im Streit des Tages. Doch jenseits von Geschichte und Streit leben jene magischen Dichtungen, durch die Europa (soweit es überhaupt erziehbar ist) reicher, reifer, reiner wurde.

Gerhart Hauptmann vermag den gefesselten Menschen von irdischer Verkettung loszureißen, aufschweben zu lassen. Doch nicht zu einem romantischen Nichts, sondern zu einer neuen Existenz: zur Menschlichkeit. Die Kernwerke des Dichters wecken in denen, die sie erleben, das Gelübde zum Mitgeschöpf.

Andere haben schon in ihrem Leben den Paradiesmenschen gelebt. Wieder andere haben den Atlas des Paradieses gezeichnet. Gerhart Hauptmann, der Künstler, hat in einigen unvergeßlichen Werken das geheime Sesam-Wort gefunden, dem sich die Tore der Seele weit öffnen.

Wenn es der letzte Prüfstein für jede menschliche Schöpfung ist, wie sie den Menschen verändert, wohin sie den Menschen verändert, dann

gehört Gerhart Hauptmanns wesentliches Werk zu unserem unentbehrlichsten Gut. Und Gerhart Hauptmann ist (abseits von allen untiefen Schablonierungen) ein geistiger Dichter, da sein Werk einen ungeborenen Menschen in das Dasein zu reißen sucht.

In Vielen stellt sich sein Geschaffenes vielfältig dar. Aber das Vielfältige wird der Historie verfallen, und bleiben wird der Glückwunsch beglückter Menschen. Wir können Gerhart Hauptmann als Dank für seine Gaben nur unser Glück, getroffen zu sein, darbringen.

DER HERAUSGEBER

I.

GERHART HAUPTMANN



GERHART HAUPTMANN

VON

FRITZ VON UNRUH

Lasset uns nimmer vergessen
jenen Feiertag,
da vom waffenbeladnen Altar
wieder die Flamme brach —,

Was sie erfaßte
vom sterblichen Stoff
im göttlichen Spiel
ihrer Kräfte
mitleidskühn verbrennend.

Ehret den Dichter,
der die Gefäße zerbrach,
weil er sie hohl erfand —
und wieder vorm Menschen,
der ewigen Form,
beugte sein Herz.

In seine Fackel aber
schlugen die Brände der Erde —
und tiefer fuhr
die läuternde Glut
uns Jungen ins Mark,
aus dem Kern lockend
den Kern.

Wenn wir in frohen Gesängen
neue Altäre erbaun
in den Tempeln
neuer Umarmung —,

Ihm errichten wir an der Schwelle
dankbar ein Bild.
Die rötesten Rosen,
die der Mittag uns spendet,
reichen wir ihm,

der, was er geschaffen,
gespeist
an den Quellen der Liebe!



EINE ERINNERUNG

VON

MAX DESSOIR

Richard Fleischers »Deutsche Revue über das gesamte nationale Leben der Gegenwart« veröffentlichte im März 1895 den folgenden Aufsatz:

I.

BEI GERHART HAUPTMANN

VON EINEM FREUNDE



ch war eine volle Stunde gefahren, um zu Gerhart Hauptmann zu kommen. Ganz weit draußen wohnt er, in einer Einsamkeit, wie sie nur die Großstadt bietet. Aber behaglich sind die schlichten Räume, und es plaudert sich gar hübsch in ihnen, und in jener traulichen Weinstube der Nachbarschaft, wo wir so oft zusammensaßen. Ein eigenes Gefühl, wenn man jemand sich gegenüber hat, von dem die Welt so viel spricht, und wenn man versucht, den verhüllenden Schleier von seiner Seele fortzunehmen; noch gesteigert, sobald beide wissen, daß ihre Unterredung in die Öffentlichkeit dringen wird.

Bei Gerhart Hauptmann ist die anfängliche Zurückhaltung um so stärker, als er im Grunde eine innerliche, scheue Natur ist. Sein innerstes Heiligtum mag wohl niemand profanieren, aber es gibt Menschen — und zu ihnen gehört unser Freund — die selbst in die Vorhalle nicht gern einen Fremden treten lassen. Wem das Kunstwerk zur Offenbarung der eigenen Persönlichkeit dient, der empfindet nicht das Bedürfnis der Mitteilung an einzelne. So hält auch Hauptmann im Gespräch zunächst gern zurück. Dazu kommt, daß er mit den Schwierigkeiten des unmittelbaren Ausdruckes zu ringen hat. Ist er aber warm geworden, dann gibt er mit vollen Händen; schön und deutlich treten seine Haupteigenschaften hervor, die ehrliche Bescheidenheit und das beglückende Pflichtbewußtsein. Dieser Dichter weiß, daß er eine soziale Aufgabe zu erfüllen hat, und zwar in der Richtung der Humanität, das Wort im edelsten (Herderschen) Sinne begriffen; er weiß, daß

die sozialdemokratische Verherrlichung der Mittelmäßigkeit die guten Instinkte der gegenwärtigen Menschen in falsche Bahnen zu lenken droht; er weiß endlich, daß auch das tendenzlose Dichtwerk eine konstante Wirkung ausüben kann. Er weiß dies alles — aber doch nur in einer gefühlsartigen, begrifflich verschwommenen Form; denn weder geduldige Zergliederung theoretischer Zusammenhänge noch tiefer dringende Reflexion über das Vorstellungsleben sind seine Sache. Eine gewisse Unbekümmertheit, wie sie hier hervortritt, gehört vielleicht zu den wesentlichen Eigenschaften des schaffenskräftigen Künstlers. Kein Zweifel, daß Gerhart Hauptmann durch und durch eine Künstlernatur ist. Mit den großen Dichtern unseres Volkes verkehrt er wie mit vertrauten Freunden; jetzt, da er am »Florian Geyer« arbeitet, vertieft er sich in Schillers historische Dramen, unablässig beschäftigt er sich mit Goethe, dessen Unendlichkeit sein Ideal bildet. Nicht minder jedoch ziehen ihn die andern Künste an. Musikalische Motive begleiten ihn beim Arbeiten und kristallisieren sich manchmal um Personen des Stückes. Von lebenden Malern bevorzugt er Klinger, Böcklin und Uhde; aus älterer Zeit stehen ihm die deutschen Meister am nächsten. Als er zum erstenmale in Nürnberg das Sebaldusgrab sah, blieb er wie verzückt stehen — kein anderes Werk der bildenden Kunst hat ihn je mit ähnlicher Wucht gepackt.

Diese letzte Tatsache ist besonders merkwürdig, denn Hauptmann hatte früher die Absicht, Bildhauer zu werden, und kannte sowohl italienische Architektur als auch italienische Plastik. Erklären läßt sich eine solche Überschätzung des Sebaldusgrabes wohl nur aus dem nationalen Zuge unseres Dichters, der in seinem künstlerischen Genießen und Schaffen überall hervortritt; deutsche Eigentümlichkeit ist es ja auch, daß seinen Stücken etwas von Arbeitsschwere anhaftet. Wie viel übrigens die Erziehung dazu beigetragen hat, läßt sich im einzelnen nicht ausmachen. Überblicken wir einmal den Lebensgang. Der Knabe war schon früh aus der Schule geflohen, da ihm der Nutzen des »Büffelns« nicht einleuchtete und Luft und Licht ihm in den dumpfen Räumen fehlten. Er wollte Landwirt werden und kam als Gutsschreiber zu einem Onkel in Schlesien. Dort regte sich der dichterische Trieb. Es ist sehr lustig anzuhören, wenn Hauptmann von seinen damaligen Versuchen oder davon erzählt, wie er den von ihm zu beaufsichtigenden Arbeitern beim Rübenhacken — Schillers »Taucher« vorlas. Allerdings war der poetische Beruf noch nicht ausgeprägt genug. Als Hauptmann nach Breslau kam und dort zu seinem Erstaunen eine Kunstschule fand, wo man »Kunst« ebenso lernen konnte wie Dreschen, entschied er sich für die Bildhauerei. Er trat in die Kunstschule ein, wurde aber





aus irgendwelchen Gründen nach kurzer Zeit relegiert. Professor Haertel, der etwas von dem jungen Menschen hielt, nahm ihn in sein Privatatelier und agitierte für Wiederaufnahme in die Schule. Eine große Partei brachte er dadurch auf Hauptmanns Seite, daß er ihn ein Stück aus seiner Dichtung »Das Hermannslied« vorlesen ließ; der Erfolg war der gewünschte: Hauptmann wurde wieder als Schüler eingeschrieben.

Noch Bildhauer und Dichter zugleich, kam der Jüngling nach Jena, um an der Universität die immer fühlbarer werdenden Lücken der Bildung auszufüllen. Aber lange duldete es ihn nicht in dem thüringischen Städtchen; es zog ihn nach dem Lande ewiger Jugend, nach Italien. In Rom hat er ein Jahr hindurch mit eisernem Fleiße der Bildhauerei sich hingegeben, und mit dem festen Entschlusse, der plastischen Kunst treu zu bleiben, ist er nach Dresden heimgekehrt. Da trat etwas ein, das in Künstlerwerkstätten und Kennerhäusern wohlbekannt, weiteren Kreisen jedoch vielleicht verwunderlich ist: die Zeichenklasse der Dresdener Akademie verleidete ihm völlig die bildende Kunst. Er wandte sich jetzt mit Entschiedenheit der dramatischen Kunst zu und schrieb die üblichen Tragödien, als da sind »Tiberius«, »Conradin« und so fort. Während mir Hauptmann solcherlei erzählte, fuhr es mir durch den Kopf, wie ungeheuer stark doch selbst in diesem Falle der Druck der Überlieferung gewesen sein muß. Ich fragte, ob er nicht an ein modernes Drama gedacht habe.

»Freilich, freilich, aber das schien mir in weiter, fernster Zukunft zu liegen. Ich ahnte immer so etwas; auch wo Shakespeare seine Kraft hergenommen, schwante mir dunkel. Die Quelle war verschüttet. Ich dachte mir: Du wirst ein Leben lang graben und vielleicht im Alter die Quelle erschließen. Wie weit ab waren wir vom Nächstliegenden, dem Gegenwartsleben! Es ist heute schon schwer, sich eine Vorstellung davon zu machen, wie weltenweit. Aber wie gesagt: ich empfand doch schon früh das moderne Stück als einen Gipfel. Wenn es ein Gipfel ist, so habe ich ihn um etwa dreißig Jahre früher erstiegen, als ich hoffte.«

»Und wie denken Sie jetzt über Ihr Erstlingswerk?«

»Meinen Erstling ‚Vor Sonnenaufgang‘«, erwiderte Hauptmann, indem er sich mit einer Miene des Unbehagens zurechtrückte, »möchte ich am liebsten verleugnen. An allen andern Stücken halte ich dagegen fest, und nach wie vor sind mir die ‚Einsamen Menschen‘ das liebste. Da habe ich viel von meinem intimsten Persönlichkeitsleben aussprechen können. Die zeitliche Begrenzung des Stoffes aber, etwa auf die Gegenwart, ist Nebensache — mir schwebt für später einmal ein ‚Perikles‘ vor; und ebenso wenig sollen sich inhaltlich meine Dramen auf die Darstellung von Armut, von

äußerem oder innerem Elend beschränken. Ich hoffe, daß mir künftig eine Dichtung der Freude gelingen wird.«

Von hier aus spann sich der Gedankengang weiter zu einer Unterredung über die Theorien des Naturalismus und Symbolismus. Von Theorien mögen Vollkünstler selten etwas wissen; entweder er hat es, dann braucht er sie nicht, oder er hat es nicht, und dann werden sie es ihm auch nicht geben. »Theorien«, sagte Hauptmann mir mit erfrischender Kürze, »sind entweder Krücken oder Aushängeschilder.« Aber da der wissenschaftliche Wert und die Unentbehrlichkeit solcher Reflexionen nicht abgestritten werden können, so muß man Stellung zu ihnen nehmen. Nun unterlag es für den Berichterstatter keinem Zweifel, daß Hauptmanns Werke, bei aller Wirklichkeitstreue, ihrem Wesen nach doch symbolisch sind, das heißt, ein großes Erlebnis unter dem Symbol einer einmaligen Handlung zum Ausdruck bringen; allen denen aber, die unseren Dichter durchaus zum Apostel des Abklatschverfahrens stempeln wollen, sei bemerkt, daß er dieser Auffassung auch ausdrücklich beigestimmt hat. Eine für die Literarhistoriker beachtenswerte Konsequenz ergibt sich daraus. Während man sich heute daran gewöhnt hat, für jede Figur dichterischer Einbildungskraft ein Modell zu suchen, erklärte unser Dichter, daß er gerade die besten seiner dramatischen Personen ohne bestimmtes Vorbild geschaffen habe. Selbstverständlich bleibt scharfe Menschenbeobachtung eine unerläßliche Vorbedingung. Für Hauptmann ist dabei das Wort die vermittelnde Brücke. Von einer Persönlichkeit bleibt ihm nämlich die Art ihrer Sprache am treuesten in der Erinnerung haften: er weiß, mit welchen Worten und mit welchem kennzeichnenden Tonfall sie ihre Freude oder Trauer, ihre Zustimmung oder Mißbilligung ausdrücken werde.

Haben wir bereits hiermit einen heimlichen Blick in das Atelier des Künstlers werfen können, so lassen wir uns nunmehr weitere Geheimnisse seiner Werkstätte durch ihn selber enthüllen. Hören wir, was er über den Schaffensprozeß bei seinem in der Arbeit befindlichen Drama »Florian Geyer« berichtet.

»Ich suchte einen Stoff aus einer sozial stark bewegten Zeit. Da bot sich mir die Zeit der Bauernkriege wie von selber dar, und ich begann in weitschichtiger Arbeit ein ziemlich umfangreiches Material aufzuspeichern. Innerhalb dieses Materials ergaben sich ungezwungen gewisse Gruppen, und ebenso ungewollt sprang die Gestalt Geyers als der beherrschende Mittelpunkt heraus. Florian Geyer wurde mir allgemach innerlich lebendig: ich sah nicht nur den Mann so vor mir, wie man ihn sich nach den vorhandenen Anstalten vorstellen muß, ich hörte nicht nur seine Spracheigentümlichkeiten, sondern ich verstand auch das Fühlen und Wollen dieses Menschen.

Nachdem nun andere Personen in gleicher Weise Leben gewonnen haben, treten sie ihren Charakteren gemäß in Beziehungen zueinander. An den entscheidenden Stellen des geschichtlichen Verlaufes finden sich prägnante Beziehungen, die zuerst szenisch festgelegt werden. Es entstehen gewissermaßen Kernszenen. Von ihnen gehen alsdann Strahlen aus, es gliedern sich andere Szenen an, das Gerüst der Akteinteilung wird aufgebaut und die erste, sehr breite Niederschrift findet statt. Was jetzt auf dem Papier steht, ist durchschnittlich nicht zu gebrauchen, die Hauptaufgabe besteht vielmehr in der unaufhörlichen Durcharbeitung und Umformung. Ich fühle sehr sicher das dramatisch Wirksame heraus und habe mich noch niemals von dem tatsächlichen Erfolg des einen oder andern Aktes überraschen lassen; als Hilfsmittel dient mir dabei wiederholtes lautes Vorlesen. Wenn man behauptet, die Komposition etwa der ‚Weber‘ sei nachlässig, so ist ein oberflächliches Hinsehen der Grund, sie ist im Gegenteil streng. Das Publikum beachtet eben nicht die zahlreichen feinen Verbindungsfäden, die nach vorwärts und rückwärts das Ganze zu einer organischen Einheit machen. Jeder Stoff schafft auch bei mir eine besondere Form, und ehe nicht restlos jede stoffliche Schwierigkeit technisch überwunden ist, höre ich nicht auf. Denn das ist das Geheimnis der künstlerischen Form, daß sie, die scheinbar ein Zwang ist, in Wahrheit den Stoff zur freieren Entfaltung bringt.«

Hier erlaubte sich der Berichterstatter einen bescheidenen Einwurf. »Gehen Sie«, so fragte er, »in der Detailbeschreibung nicht manchmal zu weit? Lassen Sie die Grundlinien nicht gelegentlich unter überwuchernden Einzelheiten verschwinden? Welchen Sinn soll es haben, daß Sie in den Regienoten zu den ‚Webern‘ von dem Reisenden erzählen, er esse ein deutsches Beefsteak? Das kann doch gewißlich kein Zuschauer bemerken!«

»Soweit die Bühnenaufführung in Betracht kommt, mögen Sie recht haben. Aber erstens werden Dramen auch gelesen und zweitens: die Bühne macht ihre Abstriche. Warum soll der dramatische Dichter kleine charakteristische Umstände verschweigen, die seine innere Vorstellung aufweist, da sie auf der Bühne zwar wegfallen, aber doch in nichts den Bühnenverlauf eines Stückes beeinträchtigen?« Was wir dann weiter über die Bühnentechnik sprachen, dürfte den Leser nicht interessieren. Übrigens werden die vorliegenden Mitteilungen genügen, um ein Bild von der augenblicklichen Gefühlsweise des Dichters zu formen. Den zukünftigen Gerhart Hauptmann vermag man heute nur zu ahnen, nicht zu schildern.

II.

Es sind fast 28 Jahre seit der Niederschrift des kleinen Aufsatzes verflossen. Wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, war er so entstanden, daß der Herausgeber der »Deutschen Revue« — beunruhigt durch Hauptmanns jungen Ruhm — mich als einen Mitarbeiter seiner Zeitschrift um eine Würdigung des Dichters bat. Ich war in einem kleinen Kreise als leidenschaftlicher Anhänger Hauptmanns bekannt, war aber damals auch schon Privatdozent der Philosophie und hatte das Gefühl, daß ich mich mit der Charakteristik eines ganz lebendigen und nur um fünf Jahre älteren Dichters auf eine verbotene Wiese wagte. Ich bat daher, von der Nennung meines Namens abzusehen. Das gestand der Herausgeber zu; da ihm jedoch meine Schilderung überschwänglich vorkam, fügte er den Untertitel bei: »Von einem Freunde«. Diese anspruchsvolle Angabe stammt also nicht von mir, sondern bedeutet, daß der Schriftleitung die von mir gewählte Tonart als der Rechtfertigung bedürftig erschien.

Ich hätte die im allgemeinen belanglose Mitteilung gewiß nicht aus verdienter Verstaubung befreit, wenn sie nicht einige Bekenntnisse Hauptmanns enthielte, die noch heute Wert haben. Auch manche andere Feststellungen sind gemeinsam erfolgt. Was von der sozialen Aufgabe des Dichters und von dem tendenzlosen Dichtwerk angedeutet wird, ist im Gespräch aus einem Hin- und Hergehen der Meinungen gewonnen worden. Schon damals war sich Hauptmann der Kultursendung des Dichters bewußt (die unsere Jüngsten heute so laut in die Welt rufen), d. h. der Tatsache, daß Kunst über Spiel und Schmuck hinaus in den geistigen Kampf der Zeiten eingreift. Später, bis auf den heutigen Tag, hat Hauptmann für sich selbst hieraus das Recht entnommen, an entscheidenden Stellen der Entwicklung zum deutschen Volke, ja zur Menschheit zu sprechen. Sein Wort ist stets gehört worden, weil es aus dem Grund einer Seele emporsteigt; andere, vielleicht umfassendere und klarere Worte von Staatsmännern und Gelehrten sind verhallt, weil sie aus den unpersönlichen Höhen der Geistigkeit kommen.

Wenn damals jemand Hauptmann gesagt hätte, er würde möglicherweise einst Reichspräsident der deutschen Republik werden! In der ersten Hälfte der neunziger Jahre galt Hauptmann nicht einmal als Volldichter, sondern ausschließlich als Vertreter des naturalistischen Dramas. Dabei hätten schon die oben erwähnten »Regienoten« zeigen können, daß im Wesen dieses Mannes ein epischer Einschlag vorhanden war, denn ersichtlich stammen sie gleich den Personenbeschreibungen aus Novelle und Roman. Ebenso trat bereits in jenen Anfängen die Richtung auf das Gleichnishafte

hervor, die später zur »Versunkenen Glocke« und zu »Pippa« führte; einige Bemerkungen des älteren Aufsatzes zeugen hiervon. Was nicht mit gleicher Sicherheit vorauszusehen war, das ist der unerhörte Reichtum des Schaffens, der in den folgenden Jahrzehnten vor uns ausgeschüttet wurde. Wir ahnten nur, daß in Hauptmann eine wahrhaft ursprüngliche, nicht theoretisch gesteigerte Begabung von großer Fülle und reiner Menschlichkeit lebt. Gewiß ist ihm nicht alles geglückt. Einiges ist mehr hingeschrieben als gestaltet, manches an den Verbindungsstellen der Teile brüchig; aber nichts ist da, das nicht an irgendeinem Punkt meisterlich wäre, und vieles von einem so hohen Range, daß es kaum von einem zweiten zeitgenössischen Dichter erreicht, jedenfalls von keinem übertroffen wird. Als ich Hauptmann kennen lernte, erschien er als einer unter mehreren; allmählich ist er im Bewußtsein des deutschen Volkes über alle andern hinausgewachsen.

Ein Dichter lebt viele Leben. Von Seele zu Seele schreitet er wie der Wanderer von Herberge zu Herberge. Wohl ihm, wenn er sich nicht verliert, sondern zur Heimstätte des eigenen Ich zurückfindet. Bei Hauptmann ist es jetzt keine Gefahr mehr. Wir, die wir ihm seit einem Menschenalter die Treue halten, haben manches Mal um ihn gebangt. Jetzt kann der kostbare Besitz seiner Leistung nicht versehrt werden. Was dasteht, ist insgesamt so groß und wundervoll, daß wir uns dessen freuen und dafür danken. Wir reichen ihm die warme Menschenhand und grüßen seinen Genius mit den Worten: Plus ultra!

GERHART HAUPTMANNS TAFELRUNDE

VON

GEORG ENGEL



eit es allverehrte Geistesheroen in Deutschland gibt, ist man zu ihnen gepilgert, um ihre bereits legendäre Herrlichkeit von Angesicht zu Angesicht zu mustern. So hat man den alten Gottsched in seiner verräucherten Gelehrtenstube aufgesucht und ist nicht selten ein wenig verwundert und befangen über die spießbürgerliche Abgeschlossenheit, die man dort gefunden, wieder davongegangen. Auch in das Ministerhotel von Weimar quoll unaufhörlich — wie man weiß — ein Strom von Fremden, ja um den Ansprüchen Weithergereister zu genügen, wurden sogar Vormeldekarten ausgegeben, was manchmal den Spott des nachwachsenden Dichtergeschlechtes hervorrief. Man erinnert sich da mit einem verständnisinnigen Lächeln an die kleinen Bosheiten und Wespenstiche, die sich der jugendliche Student Wilhelm Hauff gegen den Dichterfürsten erlauben zu können glaubte. Aber selbst in den sehr unparteiischen Schilderungen von Carl von Holtei fällt dem Prüfenden doch etwas von der frostigen Zurückhaltung auf, die bei derartigen Audienzen im Goetheschen Hause geherrscht haben muß.

Wie ganz anders bei Gerhart Hauptmann, der doch nicht nur äußerlich eine staunenswerte Ähnlichkeit mit dem Gotte von Weimar aufweist. Da gibt es wirklich keine Vormeldekarten, keine feierlichen Audienzen werden gewährt, sondern in dem Bergschlosse von Agnetendorf herrscht einzig die echt schlesische Freude an Verkehr und angeregter Unterhaltung, und obwohl sich fast allabendlich um den großen Dichter und seine anmutige geistsprühende Gattin ein lebhafter, bunter und glitzernder Kreis versammelt, so sind es doch nur Freunde oder Geistesverwandte, die der Hausherr zwanglos zu sich ruft, sobald er von seiner Berghöhe die Gegenwart der ihm Lieben in den Tälern und Schluchten der Riesenberge erspäht.

So klingelte eines Sommertages das Telephon in dem gräflich Schaffgottschen Badeorte Warmbrunn, und als mein lieber Freund Hermann Stehr, ebenfalls ein großer schlesischer Dichter, hinzueilte, um die Botschaft von den Agnetendorfer Höhen abzufangen, da hörte ich, der ich daneben stand, wie sich folgende Unterhaltung zwischen den beiden Freunden entspann:

»Lieber Stehr, möchtest du gern eine gute Flasche Wein trinken?«

»Ja, das möcht' ich.«

»Möchtest du gern eine große Menge guter Musik dazu hören?«

»Ja, das möcht' ich gleichfalls. Aber ich kann nicht, denn ich habe Besuch.«

»Wer ist das?« fragte der Meister.

Und als nun mein bescheidener Name genannt wurde, tönte es ohne Besinnen von oben herunter: »Mitbringen, natürlich. Und nach Hause lasse ich euch fahren. Es wird sehr spät werden, denn wir werden viel Wein trinken und viel Musik hören.«

Und so geschah es.

Von Hermsdorf aus, unterhalb des Kynast, klapperte eine Postkutsche, ein Gefährt aus sagenhaften Vortagen, die Gebirgschaussee hinauf. Die ganze Fahrt mutete mich wie eine vom Leben erteilte Vorbereitung auf die Nähe des großen schlesischen Volkskünders an. Was da auf den ehemals samtenen Kissen der Chaise saß, waren nämlich, sogar mit unserem Einschluß, Figuren aus den Werken des Dichters. Ein verkümmerter Weber, drei, vier Gebirgspascher mit ihren Frauen, ein wandernder Trödler, der gleichzeitig eine Art Spaßmacher und dörflicher Homeride zu sein schien, dann Freund Stehr, ein Mittelding zwischen Dörfler und Gelehrtem, und schließlich ich selbst, der ich mir in meiner sehr überflüssigen Eleganz in diesem Augenblick durchaus deplaciert vorkam. Der bucklige Trödler griff auch sofort mit einer wohlwollend vertraulichen Geste nach der Falte meiner Beinkleider, um, wie er sagte, den Stoff zu prüfen.

»Nu, Herr Jeses«, stellte er dann gerührt fest, »noch englisches Tuch. Vornehm, möcht' man sprechen.«

Dies bildete das Signal, daß die Pascher mit bedeutsamen Augenzwinkern anfingen, allerlei dunkle Abenteuer zu berichten, in deren Verlauf sie nicht allein Kleider, Röcke, Lebensmittel, sondern sogar ganze Einrichtungen über das Gebirge auf verlorenen Schleichpfaden nach Böhmen und wieder zurück geschafft haben wollten.

Freund Stehr sprach mit den Leuten, als wenn er in alle Geheimnisse ihres lichtscheuen Berufes von Jugend an eingeweiht wäre.

Und wieder staunte ich, wie diese Dichter am schlesischen Randgebirge das Dasein ihrer Volksgenossen mitleben.

Meine Seele aber freute sich, bald dem großen Schöpfer gegenüber zu stehen, der die Laute dieser verschollenen Winkelsprache zu dichterischem Erklingen gebracht hat, während er die Charaktere dieser zwischen Komik und Mystik schwankenden Menschen mit der Riesenlaterne des Genius durchleuchtete.

Bevor Agnetendorf noch vollständig erreicht ist, stellt die Post leider ihre weiteren Bemühungen ein, und erst nachdem wir noch ein tüchtiges Stück gestiegen waren, tat sich die Pforte des Dichterhauses auf. Gerhart Hauptmann erschien sofort an der Schwelle. Die Art, wie er dem flüchtig Bekannten die Hand entgegenstreckte, diese eine warme, menschlich-grüßende Bewegung, enthüllt den Mann, genau so stark, wie sein Werk. Nichts Gemachtes, nicht eine Spur von Konvention, eine Echtheit offenbart sich, die jeden, der in der Gesellschaftslüge noch nicht ertrunken ist, mit einem gewaltigen Zug zu dem Echten und Wahren hinüberreißt. Ich war im ersten Moment gewonnen, und mich beherrschte sofort die Empfindung, daß hier jede Künstelei vermieden, aber auch von anderen nicht erwartet würde. Denselben Eindruck vermitteln aber auch die Räume, in denen sich der Dichter bewegt. Große, weite, gradlinige Gelasse, überall Tische und Stühle, deren Form nach Größe strebt, nirgends etwas willkürlich Hereingetragenes, überall Übereinstimmung und Harmonie. Am merkwürdigsten aber muten den Fremdling ganz gewiß die wundervollen aus Holz geschnitzten Schiffsmodelle an, die an feinen Drähten von den Decken der Zimmer herabhängen. Gefährte von der Kogge des Seeräubers bis zu der Dschunke des Chinesen verkünden etwas von der Sehnsucht des Dichters, der immer, wo er auch im Moment an die Scholle gefesselt sei, sich Schwingen und Geisterschiffe wünscht, um in die pfadlosen Meere der Phantasie hinaussteuern zu können. Als ich unter jenen Schiffen stand, da stiegen vor mir die schönsten Szenen aus »Pippa tanzt« empor und ich sah Michel Hellriegel, das Abbild der venezianischen Gondel vor den erblindeten Augen. Nach dem Kaffee versammelte man sich in dem Musikzimmer. Professor Heinrich Grünfeld genoß schon seit ein paar Tagen die Gastfreundschaft des Hauses und stimmte nun sein Cello. Die Gattin des Stadtbaumeisters Berg aus Breslau, jenes genialen Architekten, der die Jahrhunderthalle in der schlesischen Hauptstadt gebaut, hatte die Klavierbegleitung übernommen, während die Gattin des Dichters gemeinschaftlich mit einem Breslauer Musikprofessor die erste und zweite Geige stellten. Frau Grete Hauptmann ist, wie man weiß, eine Virtuosin ersten Ranges. Sie könnte sich ohne

irgendwelche Bedenken neben die Bedeutenden und Berühmten ihrer Kunst stellen.

Und nun begann ein wundervolles Musizieren; jedes Mitglied dieses zufälligen Quartetts suchte in edlem Wettstreit den anderen zu überbieten und dabei dennoch die Leistung des Genossen zu stützen und zu tragen.

Jedoch, trotz der wundervollen Gaben, die man empfing, beschreibe ich dies alles nicht. Das Bild dauert bei mir, der Moment verflüchtigt sich nicht wegen des ganz seltsamen Publikums, das da hörte und in eigene Träume gesponnen wurde. Vier Männer nämlich waren es nur, vor denen dieses illustre Quartett musizierte. Ganz vorn auf einem vorgeschobenen Stuhl saß der Hausherr. Er hielt sein blondgraues Haupt nach hinten über gebeugt, und während er mit geschlossenen Händen sein Knie umschlang, schienen seine blauen Augen einen Durchblick durch die Decke seines Hauses gefunden zu haben. Man konnte deutlich merken, die Musik sei für den Dichter das stärkste jener Gedankenschiffe, das ihn auf die hohe See alles Geschaffenen und Ungeschaffenen trägt.

Ganz anders Hermann Stehr. Hinten in eine Ecke gedrückt, hatte er das eisengraue Haupt auf die Brust sinken lassen. Die Augen hielt er fest geschlossen, und in den bartlosen, arbeitenden Mönchszügen hämmerte es wie in einer Schmiede. Die Musik entzündete ihr dämonisches Feuer in diesem Mystiker. Neben mir weilte der dritte der Genießenden. Es war der Generaldirektor der Schafgottschen Verwaltung, ein eleganter welt=gewandter Mann. In seinem bärtigen Gesicht spiegelte sich deutlich eine ungeheure Entspannung. Die Töne erlösten ihn. Als der letzte Laut ver=klungen war, erhob sich der Hausherr, eilte zu den Künstlern und war völlig hingenommen von dem, was man ihm eben geschenkt. Rührend war seine kindliche Freude an dem Können der anderen. Und rührend blieb auch für mich, da man sich später in einem kleineren Eßzimmer zwanglos um den Tisch gruppierte, die achtungsvolle, ungekünstelte Be=scheidenheit, mit der der Hausherr den Meinungen seiner Gäste zu lauschen wußte. Niemals riß er das Gespräch an sich, niemals präokkupierte er es, und wenn man hörte, wie er sich bei Stehr und mir nach literarischen Dingen erkundigte, so hätte ein Unbeteiligter vermuten können, er selbst habe nie eine Zeile geschrieben. Hinter seinem Sessel stand eine große Glasvitrine, und in dieser gab es nur ein einziges Zierstück, die prachtvoll in Marmor ausgeführte Büste seines jüngsten Sohnes Benvenuto. Da der junge Mann am Tisch saß, so überraschte mich die frappierende Ähnlichkeit. Ich fragte, welcher Meister das Kunstwerk geschaffen. »Gott,« sagte der Dichter, indem er beinahe ein wenig verschämt das Haupt senkte, »dies

ist ein bildhauerischer Versuch von mir. Sie wissen ja, ich habe in früheren Jahren meine Geschöpfe nicht mit dem Wort, sondern in Ton modelliert. Nicht wahr, es ist ganz nett geworden?«

Und das auf eine Leistung, auf die ein Bildner wirklich stolz sein konnte.

Als die Nacht hereinbrach, ließ der Hausherr seine flinken Ponys vor den Wagen spannen. Er selbst stand mit hoch erhobenem Windlicht auf einem Felsstück, als das Gefährt die abschüssige Straße hinunterrollte. Der flackernde Widerschein des Lichtes, das vom Winde bewegt wurde, ließ seine Gestalt phantastisch groß erscheinen. Er sah aus wie ein Gigant, der eben aus der Erde gewachsen war und nun auf schwarzen Pfaden in den Himmel steigen wollte.

GLÜCKWUNSCH AN GERHART HAUPTMANN

VON

WILHELM VON SCHOLZ



ie Gabe wie die Entwicklung Gerhart Hauptmanns haben ihn über die persönliche Höhe hinaus zu der symbolischen Stufe geführt, auf welcher er, der Sechziger, heute die Gestalt des deutschen Dichters ist, als solcher in der Weltdichtung stehend und, weil er diesen Gipfel lebend erstieg, vor der Zeit alles vertretend, was Deutschland an gültigem Dichterwerk aufweist.

Das, was er geschaffen hat, ist über den reinen Wert, der es auszeichnet, nun auch von der Bedeutung erfüllt, die es gewann, die die Welt ihm gab, ist zum Überpersönlichen und damit zum Übernationalen gesteigert.

Er gab dem Berufe des Dichters, der ein immer wichtigerer unter den lebendigen, lebenswesentlichen Berufen wird, neue Kraft, neuen Glanz, neue Notwendigkeit. Die in ihm vollzogene Vereinigung von Persönlichkeit und rechzeitig gewonnener Bedeutung erhöht den Dichter, jeden Dichter von neuem vor den Wirklichen.

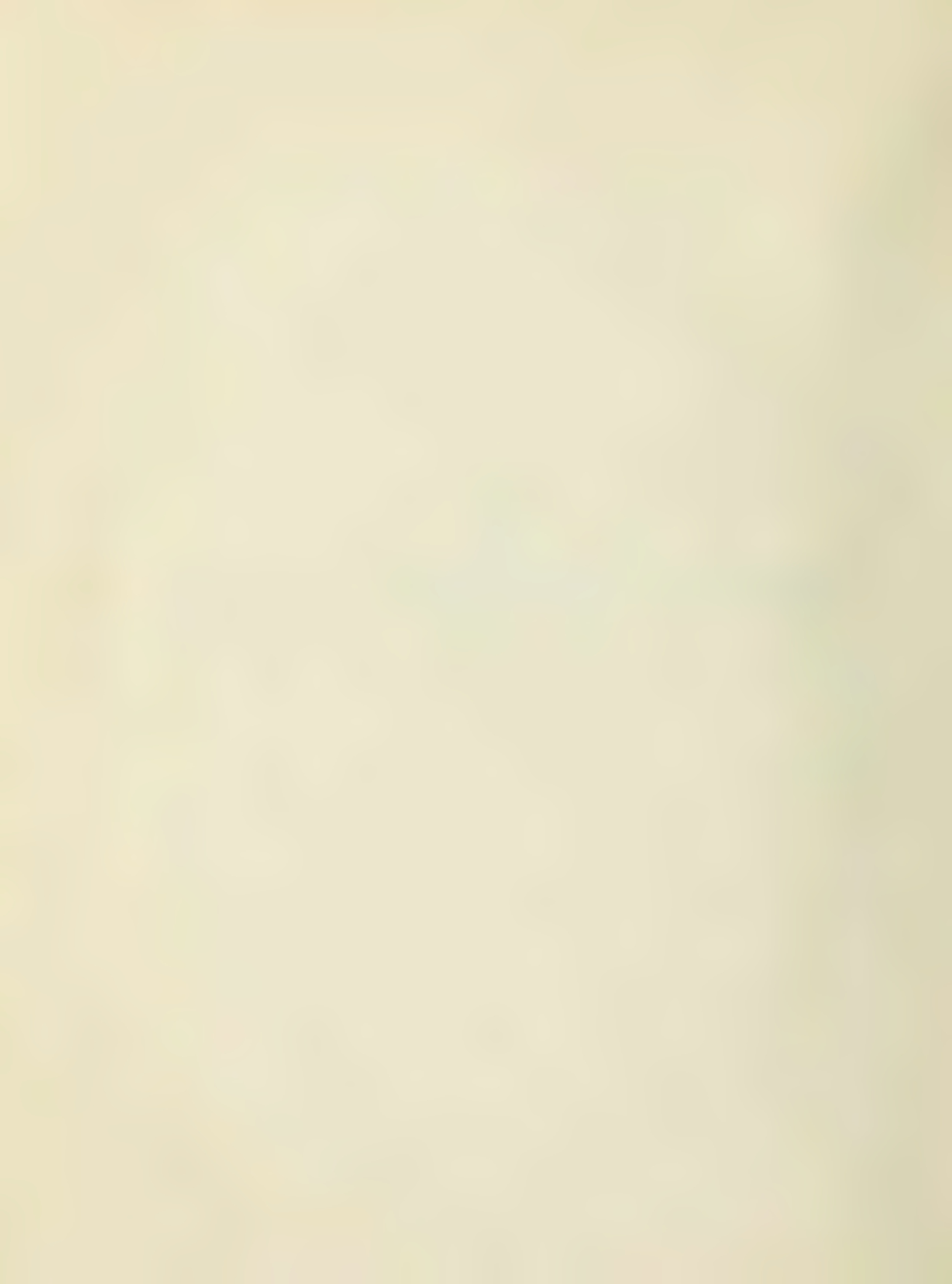
Dies drängt es mich, zu dem Tage auszusprechen, an dem wir Gerhart Hauptmann zu seinem sechzigsten Geburtsfest Glück wünschen — ihm und uns.





II.

GERHART HAUPTMANNS WERK



DER DICHTER UND DIE ZEIT

VON

WALTER VON MOLO



s ist eine der gefährlichsten Phrasen, daß der Dichter zeitlos sei. Nur Gott oder die Unendlichkeit sind zeitlos, der Dichter ist ein Schöpfer, aber er ist nicht der Schöpfer, er ist nicht Gott und nicht die Unendlichkeit, er ist, und nur dann darf er auf das Ehrenwort Dichter Anspruch machen, ein Mensch. Jeder Mensch ist ein Kind seiner Zeit, ein Kind der Zeiten vor ihm. Bedeutend und ewigkeitswert — wie ekelhaft ist alles, auch das Wirken des Geistes, mit Phrasen verstellt und umbaut — ist nur der, der die ihm nächsten Zeiten in der Richtung seines Wirkens ahnend fühlt. Je intensiver er voraussieht, gefestigt auf den Axiomen des Seins, des Konservativen, wie es Thomas Mann meint, desto »revolutionärer« ist sein Auftreten. Wie lange seine Ewigkeitswertung dauert, das ist ein Spiel für Feuilletons, für die Fanfarenbläser des Geschäftlichen, für Dummköpfe — der Dichter stelle sein Werk aus sich und lasse dieses sein Schicksal erwarten. Wir wollen also hier nicht vom Ewigkeitswert Gerhart Hauptmanns sprechen, er kann in zwanzig Jahren vergessen sein, er kann ein Jahrhundert dauern, Hanneles Himmelfahrt kann ein Georg Müller der Zukunft, eine Inselbücherei der Zukunft als das einzig Bleibende unserer heutigen Literatur preisen — niemand weiß das; wer das Gegenteil behauptet, der kann ebenso recht haben, wie er sich lächerlich machen kann; wie erhebend, daß wir, wenn solche Entscheidungen fallen, verfault sind, daß dann keiner mehr aufstehen kann, um zu schrillen: Habe ich nicht recht gehabt!? Wohin läuft unsere heutige Zeit? Wer weiß das? Ich weiß nur, daß sie, so wie sie im Augenblick läuft, mir nicht recht ist. Aber als wahrhaft Revolutionärer, nicht als einer vom November 18, vertraue ich auf das Konservative Thomas Manns; dieses Konservative ist allein das wahrhaft immer wieder Revolutionierende. Daß Gerhart Haupt-

mann ein bedeutender Dichter ist, das steht fest. Warum? Weil er Menschen gestaltete! Weil er zumindest in der Zeit, da er seinen künstlerischen Namen erwarb, die große Liebe hatte, ohne die jede, selbst eine mächtigere Gestaltungskraft versagt. Neuere Richtungen entstehen im Konflikt des »Konservativen«, des Ewigen, mit Zeitverluderungen. Der Naturalismus, der immer wiederkehrende »Sturm und Drang«, lehnte sich gegen konventionellen Kitsch auf. Hier ging Gerhart Hauptmann in Deutschland seinerzeit nicht voran, er ging unter der Zeiterscheinung gegen den »Gründer«-Mist in der Literatur mit. Er ragte nur hervor aus den andern, weil er damals in Deutschland der stärkste Menschengestalter war — so weit wir heute zu sehen vermögen — wer weiß, ob nicht ein größerer irgendwo verendete, weil er keine Freunde hatte, weil er sich solchen aus innersten Bestimmungen nicht anschließen konnte, ob nicht dessen Werke, kommen sie einmal ans Licht, alles zertrümmern, von dem wir heute sprechen. Demut ist not! Ich vermisse diese Demut! Wer nicht die Demut hat, der hat auch nicht die letzte, die wahre Liebe. Es ist schwer, Mensch zu bleiben, wenn der Weihrauchduft um einen ausgeschwenkt wird. Das materielle Daseinskämpfen kommt dazu, auch die »namhaften« Poeten leben nicht von der Luft, ein bißchen Eitelkeit muß der Mensch, der dichtet, haben, sonst hat er nur Leid. Die richtige Dosierung hängt aber davon ab, ob der schöpferische Mensch ein Titane ist oder nicht. Goethe vertrug viel Lob, er vertrug viel Eitelkeit und durfte selbstisch in starkem Maße sein, er war ein Titane. Gerhart Hauptmann ist kein Titane. Warum vergleicht ihr, epigonale Denker, immer wieder die Zweie? Das ist ein Verbrechen an Goethe und an Gerhart Hauptmann. Im Alter schwinden den meisten Menschen die Haare, so baut sich keine Goethe-Stirn. Wo ist in Gerhart Hauptmann die ungeheuere Geistigkeit Goethes? Ist das eure Ähnlichkeit, wenn ein Gestalter des Alltages, einer der stärksten Gestalter des Alltags von gestern, der tief deutsch ist, ohne Mitglied einer »nationalen Organisation« zu sein, nun in unser Erbübel einbiegt: klassizistisch zu werden? Zu Goethes Zeiten war der Klassizismus begründet, heute ist er Epigonentum — er hat uns schon den Schiller der »Räuber« und von »Kabale und Liebe« zerstört, er hat unserm schönsten Gedicht »Hermann und Dorothea« fremde Form gegeben, Form, die nicht aus dem Inhalt geholt wurde, im dem die Form immer eingeboren sitzt. Zum Erleben des Heute — und der Dichter hat »nur« das Heute zu erleben, keine Angst, es ist ja auch ein Stück der Ewigkeit! — ist Klassizismus unfähig. Nur aus dem eigenen Boden wächst der Baum, der über die Grenzen sieht. Einen künstlich geschaffenen Aether gibt es nicht. Was uns Gerhart Haupt-

mann schuldig blieb, ist das volle Erleben des Heute. Wir leben schnell. Er hat mit anderen, und besser als andere aufgerüttelt; es ist ein trauriges Zeichen für das geistige Deutschland von heute, daß es heute das Gestern offiziell feiert. Das Menschliche, das uns Hauptmann gab, ist bedeutend, das ist das Dichterische an sich, das kann bei jedem Dichter nicht genug gefeiert werden, aber warum muß Hauptmann heute als Nationaldichter des »neuen« Deutschland gefeiert werden? Der Dichter des neuen Deutschland kann erst kommen, ist ein neues Deutschland wirklich einmal da! Was sich heute neues Deutschland nennt, ist wilhelminisches Scherbenzeug! So kommen wir nicht weiter! Für das, was kommt, ist Hauptmann zu zart, zu sehr ein Kind seiner Zeit, die am Sterben ist; das ist kein Vorwurf für Hauptmann, der kühn war im wilhelminischen Zeitalter, der endliche Kräfte hat, zeitbegrenzte Kräfte wie jeder, der aber kein Führender in das Morgen ist — ich meine nicht die Schlagwortproletarier, die heute die Gassen zum Überdruß durchlärmen. Hauptmann bedauert wohl den Armen, er gestaltet ihn mitleidig als Gegenstand seiner Dichtung, er zieht aber nicht die Konsequenz des wahren Führers, unterzutauchen unter den Enterbten, unter den im Menschentum Enterbten, unter den heute Jungen (auch ein »Adeliger«, auch ehemalige Offiziere können und sind, unter Umständen, wahrhafte Proletarier; Kleist, zum Beispiel, war so einer, das hat mit politischen Parteien gar nichts zu tun!), um mit ihnen in der Not, in eigener Not, von ihr kündend für die Erkämpfung des Menschentums zu fechten und zu sterben. Leiden und Kämpfen sind zweierlei, Mitleid ist nur der Anfang, Soziales ist nicht revolutionär; dem Bürger alten Zuschnittes gehört vielleicht noch die nächste Zukunft, aber nicht die Zukunft, die erst neue, wahre Bürger wieder schaffen wird. Goethe und Schiller waren für ihre Zeiten vorsehender, weil sie konservativ im Sinne Thomas Manns waren; Hauptmann ist zu sehr ein Kind seiner Anfangszeit; zur Gründerzeit gehörte auch das opponierende, sozial empfindende Kind aus geschütztem, bürgerlichem Hause, auch das war Mode. Hauptmanns »Mannscher Konservativismus« ist epigonal erworben — aber Hauptmann ist ein lieber Dichter, einer der wichtigsten Marksteine um 1900 herum, um diese Zeit zu verstehen und dichterisch zu buchen. Das wilhelminische Zeitalter hatte seine offiziellen Poeten: Ganghofer und Lauff; die wilhelminische Republik ist dabei, Hauptmann zu ihrem offiziellen Poeten zu ernennen. Das ist mir in tiefster Seele weh. So wird nicht das Deutschland, das ich erhoffe; das ist auch Unrecht an Hauptmann, das schleudert ihn in den ekligen Zank der üblen politischen Parteien. Können wir noch immer nicht gemachte Blechmusik vom Klingen andächtiger Seelen unter-

scheiden? Wer Hauptmann liebt, der feiere ihn; er hat Bedeutendes geschaffen; es wäre schön, und das ist mein Wunsch zu seinem sechzigsten Geburtstag, fände er zu seiner Jugendzeit als heutiger Mensch zurück. Ist ihm das aber versagt, so senkt ehrfürchtig die Degen vor einem, der wie wir alle seinen erschütternden Zoll des Altwerdens entrichten muß, der aber Menschen gestaltete. Macht ihn nicht irr durch eure Berauschung in seinem Wandeln, weil ihr noch immer Feste feiern wollt, die angesagt und befohlen werden, die im Kalender stehen, statt in den Herzen.

HAUPTMANNS DRAMA
DIE TRAGÖDIE DER VERSTOCKUNG

VON

LUDWIG MARCUSE

»— 's hat een' ken' Mensch
ne genung lieb gehabt.«

EINLEITUNG / DIE EINHEIT DES GESAMTWERKS

as Gesamtwerk eines echten Dichters ist immer eine Einheit. Der *geistige* Wert des Dichters hängt von der Fassungskraft dieser Einheit (d. h. von dem Wieviel an umspanntem Weltstoff) und von ihrer Tiefenlage ab. Das Dichtersein selbst hängt von einem Vorhandensein der Einheit überhaupt ab. Der Dichter ist ein nacherlebbarer, menschlicher, greifbarer Gott; die Summe des Gedichteten ist seine Welt. Während nun der Sprung von den Welt-Fragmenten zum Schöpfer (also: zur Einheit) für uns unausführbar ist, weil wir keine Realität schaffen, also auch kein realitätschaffendes Wesen nacherleben können, so ist der Sprung vom Gedichteten zum Dichter für uns ausführbar, weil Dichtersein innerhalb der menschlichen Möglichkeiten liegt, also erlebbar und nacherlebbar ist. Der Sinn schaffende Mensch ist die Quintessenz seiner Schöpfungen, wie Gott die Quintessenz der Welt ist. Aber von Gott wissen wir nicht, ob er ist und wie er ist. Wir wissen nicht, ob die Welt eine Quintessenz hat. Den Dichter kennen wir. Und der Dichter ist wichtiger als sein Werk; anders ausgedrückt: das Gesamtwerk ist wichtiger als das Einzelwerk. Kleist wußte das: »Die Erscheinung, die am meisten bei der Betrachtung eines Kunstwerks rührt, ist, dünkt mich, nicht das Werk selbst, sondern die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, und der sich in unbewußter Freiheit und Lieblichkeit darin entfaltet.«

Das isolierte Einzelwerk kann (falls es nicht gerade repräsentativ ist) immer nur artistische Bedeutung haben. Der Artist (nicht der Künstler, der schon ein artistischer Geistiger ist) kennt kein Gesamtwerk; er kennt

keine Einheit. Wo der Akzent völlig auf dem Wie des Ausdrucks liegt, kann höchstens eine Stil=Einheit mehrere Werke verbinden. Diese Stil=Einheit ist jedoch beim reinen Artisten keine Notwendigkeit, kein Niederschlag einer geistigen Einheit, sondern Manier. Zufällige Umstände verhindern eben die Variation des Stils. Aber auch Inhaltsähnlichkeiten einzelner Werke verbürgen noch keine Einheit des Gesamtwerks. Wenn bei den verschiedenen Werken eines Dichters bestimmte Milieus wiederkehren; wenn alle seine Werke in Pommern oder Ostpreußen spielen; wenn alle seine Menschen Könige oder Proletarier sind; wenn alle seine Helden immer wieder politische Grenzmenschen sind: so kann das Gesamtwerk trotzdem noch ohne Einheit sein. Der Artist ist Fabrikant seiner Werke, bestenfalls unter Verwendung eigenen Lebensmaterials. Er ist dann als Objekt, nicht als Subjekt in seinem Werk. Der Artist hängt mit seinen Dichtungen nur durch sein Talent zusammen. Der Dichter drückt sich mit Hilfe seines Talentes in seinem Gesamtwerk als lebende Sinn=Einheit aus.

I.
DER DICHTER DES POSITIVEN

Der Positivismus leugnet jede Sinn=Einheit; also sowohl den Dichter als die Einheit seines Gesamtwerks. Der positivistisch empfindende Mensch kennt nur den Artisten. Der Positivismus, die eine Komponente des Hauptmannschen Lebensgefühls, versenkt sich mit gleicher Liebe in jede Welterscheinung: in die Dekadenz schlesischer Großbauern, in die Leiden und Hoffnungen eines kleinen Proletarier=Mädchens, in die gutmütige Raffiniertheit einer Biberpelz=Diebin.

Hebbel wurde das Vergängliche Gleichnis für den ewigen Ideenprozeß; Büchners Selbstporträts überschatteten, was er an Welt aufgezeichnet hat: nie hat einer so innig wie Hauptmann die schlichte Welterscheinung umworben, das nur Reale. Realismus ist erst in zweiter Linie eine Stil=Kategorie. In erster Linie das Erlebnis einer jenseits aller Beurteilung atmenden Wirklichkeit. Hauptmann richtet nicht. Er ist kein Kritiker, weil er nicht die Idee, sondern die Realität liebt. Sein Karl der Große spricht: »So sei der Mann, der mir willkommene! er muß verstehen: nicht richten! muß das Leben verehren: nicht abtöten wollen.« Daher ist Hauptmann weder anklägerisch=pathetisch, noch ironisch, noch satirisch. Wehrhahn ist nicht karikiert, sondern eine Karikatur. (Nicht der Dichter, sondern das Leben hat ihn parodistisch gezeichnet.) Hauptmann dichtet die Natur; Wedekind dichtet in der Richtung auf die Natur; Wedekinds »Natur« ist eine Idee.

Rose Bernd lebt; Lulu soll leben. Hauptmann hat die Natur. Wedekind kämpft für die Natur. Die Aktivität des Streiters ist in der Mitte zwischen einem Minimum und einem Maximum von Liebe. Die polar entgegengesetzten Seelen, der theoretische und der erotische Mensch, kämpfen nicht. Hauptmann kämpft nicht. Hauptmanns autobiographische Dichtungen (etwa: »Vor Sonnenaufgang«; »Einsame Menschen«; »Die versunkene Glocke«) verraten am stärksten das unrevolutionäre Leben dieses Dichters, gerade weil sie seine Revolutionen aufzeichnen wollen. Es fehlt die Triebkraft der Utopie. Hauptmann ist schmerzlich verliebt in das Mensch-Gewächs. Seine Aktivität ist Mitleid. Sein großes revolutionäres Drama ist weniger Anklage gegen die Unterdrücker als Mit-Leid mit den Unterdrückten. Georg Büchner schrieb einmal: »Ich hoffe noch immer, daß ich leidenden, gedrückten Gestalten mehr mitleidige Blicke zugeworfen, als kalten, vornehmen Herzen bittere Worte gesagt habe.« Hauptmann könnte dasselbe schreiben. Hauptmanns Dichtung ist antifaustisch, antiprometheisch. Er kennt weniger den Schöpfermenschen als das Menschgeschöpf. So sind alle seine Dramen (nicht nur die »Weber«) heldenlos. Die Taten seiner »Helden« sind nur Schmerzreaktionen. Diese »Helden« haben keine produktive, sondern eine starre, erlösungsbedürftige Individualität. Deshalb leiden weder die Bernds und Henschels, noch die Weber pathetisch; sie hadern nicht; sie leiden still. Und nur laute Helden haben laute Götter, an deren Speer sie verbluten. Hier ist kein Wotan nötig; hier wirkt nur die unscheinbare Zufälligkeit der Welt-Konstellation und des Charakters als Übermacht zu Leid und Untergang.

Erst eine positivistisch gesinnte Zeit brachte die Generationen der großen Historiker hervor. Erst ein positivistisch gesinnter Künstler schrieb das historische Drama.

Das historische Drama entstammt vielen Motiven und erreicht viele Ziele. Es ruht auf seinem Namen der Fluch jener Spiele zwischen alten Rüstungen und vorsintflutlichen Gewändern, die als Museumsrequisiten schon jedem Menschen, den sie nur umschließen, die Würde des Historischen verleihen sollen, während sie ihn nur mit Staub bedecken. Unendlich viele haben an der Historie entlang gedichtet, ohne ein historisches Drama hervorzubringen. »Don Carlos« ist noch nicht ein historisches Drama, nur weil er vergangene Jahrhunderte stofflich plündert und Namen nennt, die auch bei Ranke zu finden sind. Wer glaubt, daß alle Geschichte das Verhandeln der gleichen seelischen Angelegenheiten unter wechselnden Kostümen ist, kann ein historisches Drama nicht anerkennen; es sei denn, daß er eine Modeschau exotischer Kostüme so titulierte. Das historische Drama

setzt das Wissen um den seelischen Eigen-Duft der Zeiten voraus; das Vermögen, die eigene Seelen-Individualität zu erweitern, zu verbreitern, zu entgrenzen. Der Dichter, der viel Leben vielfältig lebt, wird das historische Drama schreiben können. Der Dichter, der vielfältig Leben stets in seinen persönlichen Seelengrenzen kanalisiert, wird es nicht schreiben können. Also beispielsweise nicht Wedekind, aber Hauptmann. Das historische Drama wird ein Subtiler, ein Realist schreiben; kein Breitpinselnder, kein Stilisierer; denn Stilisieren ist das Merkmal einer despotischen Künstler-individualität, welche die nuancierte Wirklichkeit einer (immer schema-tischeren) subjektiv geformten Gegen-Wirklichkeit opfert. Das historische Drama braucht einen Mit-Leidigen und einen Mit-Freudigen, welcher de-mütig die Wirklichkeit atmen läßt, und es braucht einen mikroskopisch sehenden, mikroskopisch tupfenden Mosaikdichter.

Hauptmann, wie kein anderer seinem Lebensgefühl nach zum histo-rischen Drama berufen, hat den »Florian Geyer« geschaffen.

Dicht und stetig ist das Werk; unerschöpflich wie das Leben selbst. Nur der ideeliche Vordergrund ist erschöpfbar. Das Ringen zwischen Masse und Mensch. Dies ideeliche Zentrum ist überhistorisch (alles Überhisto-rische scheint erschöpfbar zu sein); die Geyer-Tragödie hat aber nur die tektonische Funktion der Einheitgebung. Florian Geyers Geschick ist hier nur technisch und quantitativ von hervorragender Bedeutsamkeit. Geyer ist kein Held, kein Übermensch: Hauptmann dichtet keine Zukunft. Hebbel, der Wirklichkeiten schon differenziert zu dichten verstand, hatte doch an all seinen weltgeschichtlichen Episoden vor allem das Interesse, eine Ge-schichtsphilosophie zu geben und Gefäße zur Investierung seiner Seele zu gewinnen. Und Strindbergs zahlreiche Versuche, das historische Drama zu schreiben (gerechtfertigt durch eine abnorme Feinnervigkeit und Kraft des Nacherlebens), wurden konterkariert von seinem Dämon, der alle Wirk-lichkeit fälschen mußte.

Hauptmann dichtete den Bauernkrieg wie »Die Weber« und den »Biberpelz«. Da ist nichts Altfränkisches, Archaisierendes. Die fernen Worte sind nicht auf Gegenwärtiges aufgeklebt, sind keine Lexikon-Über-setzung; sie wachsen aus der Zeitatmosphäre als der Leib ihrer Vorstellungs-welt. Historiker mögen entscheiden, ob die Handlung von präziser Rich-tigkeit ist; Philologen mögen beurteilen, ob Vokabel und Syntax einwandfrei; oder vielmehr, ihr Urteil ist überflüssig. Wer auch nur flüchtig von den Quellen dieser Zeit genascht hat, hört, daß die Melodie echt ist. Und er hört auch, was vor allem diesen Dichter zum historischen Drama geführt hat; keine romantische Vergangenheitssehnsucht und kein Mangel an Gegen-

wartsstoff: der Dichter des Märkischen und des Schlesischen sucht den Prozeß der Verblassung der Sprache rückgängig zu machen. Er, der keine isolierten Menschen, sondern immer Menschwelten, Menschen mit eigener atmosphärischer Umschicht schafft, der noch die Regieanmerkungen benutzt, um mit Hilfe des Epischen erst ganz die Gestalt einzufangen, weiß, daß dies nur gelingen kann, wo die Sprache noch Produkt von Auge, Ohr und Zunge, und noch nicht Konkurrenz logischer Abstraktionen ist. Diese Bauernkrieg-Menschen mit ihren wirtschaftlichen Sehnsüchten; ihren bodenständigen Moralen; ihrem radikal-protestantischen Fühlen; ihrer eschatologischen Gleichheitsschwärmerei; ihrer räuberisch-anarchischen Tollheit; ihrer ungebrochenen Körperlichkeit sind sinnlich geworden im Lutherwort. Dasselbe Motiv, das Hauptmann zum historischen Drama trieb, trieb ihn auch zum Dialekt: Liebe zur Irdischkeit, zum Eigenduft der Körper und der Seelen. Hauptmann stellt keine Bilder; entfacht keine Ausbrüche der Leidenschaftlichkeit; erzählt keine dramatisierten Geschichten; erschnüffelt keine Psychologie; entzündet keine Dialektik, weder zwischen Meinungen noch zwischen Ideen: der Intellektualismus und der geistige Despotismus sind ihm fremd. Er hat zur Welt ein Liebesverhältnis; Liebe macht blind, aber feinhörig. Hauptmann hört das Gras der Seele wachsen. Und formte sich die schmiegsamste, differenzierteste Sprache als Instrument. Die Utopie braucht den Begriff. Der Realismus, der Positivismus braucht das sinnlich-differenzierte Wort als Medium. Ibsen ist gegen Hauptmann ein Stilisierer und analytischer Rationalist. Ibsen wollte ein Ziel, ein Ideal. Hauptmann will den Indifferenzbezirk der zerstreuten Seelen. Die Sprache wurde ihm die Bindung der Differenzen. Bei Hauptmann schmiegen sich Erlebnis und Wort aufs innigste, in nie dagewesener Intimität aneinander. Die Entbegrifflichung des Wortes macht seine Sprache musikalisch. Bis auf wenige Werke — vor allem den herrlichen »Ketzer von Soana« — sind Hauptmanns Dichtungen mehr Klang als Bild. Es ist kein Zufall, daß Hauptmann nicht Bildhauer wurde. Bild trennt, Klang vereint. Der Klang ist (mehr noch als die Gebärde) die beste Brücke zwischen Mensch und Mensch. Hauptmanns Werk ist ein Brückenschlagen. Auch die Idee bindet: doch läßt sie aristokratisch neun Zehntel der Welt als unerlösbar zurück. Über den schmalen Steg des Klangsymbols, das vom Dichter wieder ursprünglich gehört worden ist, kam Seele zu Seele. Vor dem Lockruf des Schmerzes, der die Isolierung auf den Flügeln des Klanges zu überwinden vermag, fallen alle künstlichen Scheidungen. Verrät sich aber in dieser erotischen Tönung des Hauptmannschen Wortes nicht noch eine unpositivistische, unartistische Seele?

II.
DIE TRAGÖDIE DER VERSTOCKUNG

Woher stammt das stille Pathos, das im Untergang der Hauptmannschen Menschen steckt? Und das die Kontinuität der Hauptmannschen Dramen herstellt? Was macht seine Dramen zu mehr als einer Anzahl beliebiger realistischer oder phantastischer Abbilder des Wirklichen?

Der Verwandtschaftszug der Gestalten ist das Spiegelbild des Dichters (nicht des Privatmenschen!), ist die Einheit seiner gedichteten Welt: Die Friedensfestler; Johannes Vockerat; Crampton; Henschel; Starschenski; Arnold Kramer; Der arme Heinrich; Rose Bernd (die verstockte Rose Bernd!); Gabriel Schilling; Gersuind; Griseldis; Frau John sind über ihre Besonderheit hinaus ein Geschlecht: ihr Charakter, Resultat ihres körperlich-seelischen Schicksals, tyrannisiert die leidende, sehnsüchtige, nach Befreiung ringende Kreatur in ihnen: »Das drängt sich zur Einheit überall, und über uns liegt doch der Fluch der Zerstreuung.« Hauptmann liebt die Zerstreuung — unchristlich, unbuddhistisch, heidnisch; — er liebt das Einzelne, die Nuance, die Mannigfaltigkeit. Deshalb ist er einer der größten Realisten, der stärksten Wirklichkeitsfreudigen geworden. Von den »Einsamen Menschen« bis zum »Ketzer von Soana« verkündet er immer wieder das Evangelium des Lichtes, der Natur, der Welt gegenüber »dem Evangelium der Askese«. Und doch stellt er auch immer wieder den Menschen dar, der das Leid der Zerstreuung leiden muß; deshalb ist der Tod seiner Tragödien umflorter Jubel: »Der Tod ist die mildeste Form des Lebens: der ewigen Liebe Meisterstück«. Hauptmann ist kein todessüchtiger Romantiker; eher heidnischer Verehrer der lebendigen Form. Aber die lebendige Form, der Mensch, hat das Schicksal, unlebendige Form zu werden, Insel, die sich aus dem allgemeinen Lebenselement auskristallisiert. Die Tragödie des Menschen ist der Prozeß der Inselwerdung, der Prozeß der Auflösung der Menschheit in Menschen. Zerstreuung ist: daß jeder nach seinem Mittelpunkt gravitiert. Jeder sucht die Welt so zu rücken, daß er im Zentrum steht. Und doch ist jeder wieder mit jedem verbunden als Kreatur. Streckmann, der widerliche, renommistische Peiniger der Rose Bernd, ist »blaß, verzerrt, kriechend, scheu« vor Verlangen. Pippa, die lichte, ätherische entdeckt noch, daß jenes tierische Ungetüm, der alte Huhn, »unter seinen Lumpen so weiß wie ein Mädchen ist«. Robert Scholz, der boshafte Störer des Friedensfestes, bekennt im seligen Genuß eines gütigen Wortes: »es ist doch jetzt in uns lebendig geworden, es war doch also in uns — warum ist es nicht schon früher hervorgebrochen?« Und Mutter Wolff, die gewiefte Gaunerin, denkt in

einer entspannten Sekunde zwischen zwei Diebstählen an ihren frühverstorbenen Jungen: »Ja, sehen Se — das sind so — Lebenssachen.« Hauptmanns Menschen sind Kreaturen mit dem innigen Bewußtsein ihrer Zusammengehörigkeit und unter dem qualvollen Zwang zur Trennung, zum Kampf, zum Haß. »Was trennt, ist Irrtum, Irrtum, der allein den Haß entfesselt, ist Unwissenheit, ist nackte Not des Hungers! Nicht, was Göttliches im Menschen wohnt, denn dieses Göttliche ist groß!« Das Isoliertwerden des Individuums, das Abgeschnürtwerden von der menschlichen Liebesgemeinschaft, dann die Leidenschaft der Beharrung in der Isolation, das: »ich bin, wie ich bin. Ich habe ein Recht, so zu sein, wie ich bin«, der Prozeß der Verstockung ist das eigentliche Thema Gerhart Hauptmanns, ist das Gesetz seiner Menschenwelt.

»A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht.« Die Befriedigung dieser Sehnsucht ist der Zoll, den die Menschheit dem Individuum zu entrichten hat, damit es sich nicht verhärtet, damit es nicht aus der Menschheit ausscheidet, sich als isoliertes Individuum etabliert und so zugrunde geht. »Einsame Menschen« ist der Gesamttitel der Hauptmannschen Tragödie. »Ma' is halt zu sehr in d'r Welt verlass'n! Ma' is eemal zu sehr alleine dahier! Wenn ma' bloß nich a so alleene wäre! — Ma' is zu sehr alleene hier uff d'r Erde!« Einsam ist Helene, Johannes Vockerat, Robert Scholz, Gabriel Schilling, weil sie eine Sehnsucht haben, und die andern — nur etwas von ihnen wollen, ohne diese Sehnsucht zu beachten. Das Hineingetriebenwerden in die äußerste Einsamkeit, in das absolute Getrenntsein von der menschlichen Liebesgemeinschaft; dorthin, wo selbst die liebevoll dargebotene Hand das verstockte Individuum in seiner Selbstisolation nicht mehr erreicht: das erlebte Gerhart Hauptmann als die Tragödie schlechthin. Die Verstockung ist das Resultat gehemmten Wachstums. Sie wollen »zur Lebensfreude durchdringen« und werden gehemmt. Hauptmanns Helden sind gehetztes Wild; der Mensch ist der Jäger, der Mensch ist das Wild. Und Hauptmann läßt wieder und wieder das furchtbare, kosmische Verhängnis spüren, das aus der Liebesgemeinschaft ein Jagen macht. Die Entscheidung bringt nicht der Jäger, sondern das Wild. Das Wild ist nicht passiv. Sonst wären Hauptmanns Werke keine Tragödien, sondern gedichtete Morde. Die Gehetzten infizieren sich mit dem Haß der Hetzenden. Sie werden aktiv in ihrer Feindschaft. Sie verbauen sich in einer Kriegsfestung; nicht für den Moment, sondern für immer. Sie mauern ihre Festung zu und verhungern. Der Prozeß der Verstockung muß mit dem Tod enden. All die Gehetzten, die Hauptmann gedichtet hat, unterliegen nicht der Übermacht der Peiniger; sondern unterliegen der Selbstverstockung, welche

die Peiniger veranlaßt haben. Hätte Rose Bernd sich nicht der milden Frau Flamm offenbaren können? »Helfen kann mer dabei niemand nich«, antwortet sie. Hätte Arnold Kramer sich nicht seinem Vater anvertrauen können, der ihm mit herber Innigkeit gesagt hatte: »Wenn du irgend mal was auf dem Herzen hast . . . ich bin nämlich sozusagen dein Vater«!

Unerklärbar ist das Schicksal, das plötzlich aus Lämmern Wölfe macht. Wilhelm Scholz: »Ich weiß nicht mehr . . . ich weiß nur . . . Es steckt etwas in uns Menschen . . . Der Wille ist ein Strohhalm . . . Man muß so etwas durchmachen . . .« Henschel: »Ich bin niemals nich keen Krakehler gewest. Aber jetzt ist's a so gewor'n.« Und Graf Ulrich sagt zu Griseldis: »Warum hab' ich dir alles dies angetan? — Ich weiß es nicht . . . Wer hat seinen Fluch auf mich gelegt, daß ich dich, Griselda, die ich doch mit einer sündhaften Liebe liebe, mit aller erdenklichen Bosheit des Herzens martern muß?«

»Wer — trägt nun — die Schuld? — Wer?«

Die Frage wird gestellt. Aber Hauptmann besitzt nicht Strindbergs gottsucherische Not und Strindbergs geistige Vehemenz, um diese Urfrage bis zum Mittelpunkt des Kosmos vorzutreiben. Aber auch Hauptmann weiß, daß hier Kräfte wirken, die über menschlichem Wollen stehen. Nicht nur der müde Johannes Vockerat, auch die willensstarke Anna Mahr unterliegt ihnen.

Der Mensch hatte sich dem Menschen als Bestie, als Peiniger offenbart; unter dem Druck dieses grauenvollen Erlebnisses dorrt noch die Liebeskraft der menschlichsten Menschen. Nie gilt mehr als von Liebe und Haß, daß Gleiches nur Gleiches bewirken, Gleiches nur Gleiches hervorreizen kann. Wie der Notschrei der Griseldis erst die wahre Liebe im Grafen Ulrich erweckt, so ist es die Mauer von Haß, Verachtung und Bosheit, welche Rose Bernd und Arnold Kramer ersticken läßt.

In vielen Verwandlungen kommt das böse Schicksal dem liebesüchtigen Menschen: als der Unverstand abergläubischer Eltern; als die Eifersucht eines gecken Faun; als die Besitzeswut eines skrupellosen Weibes; ebenso aber auch als die Selbstgerechtigkeit des ehrlichen alten Bernd.

Oft ist es die große egoistische Passion, »die Liebe«, welche der echten Liebe, die vereinigt, nicht isoliert, die Kraft entzieht, so daß Starschenski von Elga sagen muß: »Sie verstellt mir das All« und Griseldis ihren Gemahl bitten muß, sie weniger zu lieben.

Ist es nicht auch eigener Mangel, der das volle Wachstum stört? Ist nicht Johannes Vockerat Neurastheniker, Gabriel Schilling schwindsüchtig? Ist es nicht Arnold Kramers gebrechlicher, häßlicher Körper, der seiner

Seele die Lebenskraft sperrt? Tatsächlich verlegen ihm doch erst die Menschen, die diesen Körper verspotten — verspotten müssen, den Weg ins Leben. Die Tragödie liegt nicht innerhalb der Individualität, sondern im Individuellsein. In der Tatsache der Individualität ist die Tragödie schon latent, und sie wird offenkundig, sobald die Individualisierung, besser: die Abscheidung aus der menschlichen Gemeinschaft, so weit ist, daß der Zusammenhang unterbrochen ist. Hauptmann, der in seinem größten Werk den Tod als die mildeste Form des Lebens, als der ewigen Liebe Meisterstück gebildet hat, und Hauptmann, der andere, welcher die Vitalität, die Irdischkeit, die Diesseitigkeit des Menschen verherrlicht hat; Hauptmann, der den Glockengießer Heinrich Natur werden ließ und gerade hier sehen mußte, daß der Mensch im Unterschied von der Natur ein Leid-Wesen ist, das spricht: »Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind, das heim verlangt« — Hauptmann steht genau im Scheitelpunkt zwischen den Reichen, deren Vereinigung der gigantische, vielleicht unlösbarste Plan der nachchristlichen Ära ist.

Der Prozeß der Isolierungstragödie endigt fast immer mit dem Freitod. Er ist ein Ausweg (nicht etwa eine Heldentat). Aber der Prozeß der Isolierungstragödie hat noch einen Ausweg, den der große Gegenspieler der Verstockung bahnt: die Liebe. Ottegebe erlöst den armen Heinrich. Eine Ottegebe allein vermag die Selbstisolation des Verstockten zu überwinden. Sie hat so viel Liebesgewalt, um die Bresche zum Selbstgefangenen zu legen, die Ida Buchner, August Keil, Professor Meurer nicht zu schaffen vermögen. Nur durch den Einsatz des eigenen Lebens bringt sie den Selbstischen zur höchsten Liebestat: zum Verzicht auf das Opfer des Du, zum Selbstopferungswillen.

Hauptmann hat nur selten die überwundene Tragödie gedichtet. Er wußte, daß sie das seltene Wunder ist, welches das Antlitz der Welt in seinen großen Zügen nicht bestimmt. So wurde er zum Tragöden. Der Tod prägt stärker als die Liebe den Charakter der Welt: »Der Tod ist immer das Große, hör'n Se: der Tod und die Liebe, sehn Se mal an.« Den Tod findet jeder allein. Aber »ohne Mittler kann Gott nicht erlösen«. Der Mensch ist der Jäger des Menschen. Der Mensch ist das Wild des Menschen. Der Mensch ist der Mittler des Menschen. Der Mensch, der mit Liebe gesegnet ist, kann den Verstockten, der sich aus der Liebesgemeinschaft verbannt hat, zurückführen. Der Schrei der Griseldis in höchster Liebesnot weckt das Herz des verstockten Grafen!

Neben der Tragödie und neben der überwundenen, verhinderten Tragödie dichtet Hauptmanns Komödie ein drittes Mal den Prozeß der Verstockung.

Das Erlebnis der Unzulänglichkeit wird von der menschlichen Seele dreifach beantwortet: mit Pathos; mit Ironie; mit Humor. Das Pathos beklagt den Mangel, der in ungezählten Variationen allen Lebensgebilden innewohnt: in der pathetischen Resignation verzichtet der Mensch auf Erfüllung; im pathetischen Hymnus nimmt er sie vorweg. Aber allen Formen des Pathos (auch dem pathetischen Verzicht) ist das Streben zur Überwindung des Leids gemein. Erst in der Ironie und im Humor tendiert das Leid nicht mehr auf die Lösung der objektiven, das Leiden verursachenden Differenz der Welt-Elemente, sondern reflektiert nur den im Subjekt entstandenen Effekt. Die Spannung zwischen Sehnsucht und Erfüllung wird nur noch gespiegelt, als unaufhebbar in der Ironie, als im tiefsten wesenlos im Humor; sie wird aus der Ebene der Aktivität und des Lebens in andere Dimensionen transponiert; verkapselt sich und wird Kunst. Mit Ironie und Humor ragt die Kunst ins Leben: sie sind die gewaltigsten Palliative gegen das erlebte Leid.

Ironie und Humor versteinern das Leid: zu unerbittlicher Fratze und zu bunter Perle. Welche Seele ironisch und welche humoristisch reagiert, hängt davon ab, welche Seele als geistiger Richter und welche Seele als verliebter Ritter der Welt naht. Denn von der Idee her, an irgendeinem absoluten Wertmaßstab unbarmherzig gemessen, ist der Riß, der durch die Welt geht, unretuschierbar. Der Ironiker flüchtet sich schmerzgequält in die Fixierung dieses Risses; er verzerrt das Unzulängliche und setzt damit die Disproportionen noch unter das Mikroskop, in dieser Selbstpeinigung sein Pathos auslebend. Er läßt sein Paradigma in der Groteske (dem etwas geglätteten und entradikalisierten Spiegelbild der Ironie) zu phantastischen Schwellungen aufwuchern und vergißt im Zynismus sogar den leidvollen Ursprung. Auch der Humorist konfrontiert Urbild und Kopie. Aber da er in ernsten Stunden den Unzulänglichkeiten nicht aburteilend mit tragischer Gebärde, sondern mitleidend in metaphysischer Hoffnung gegenübersteht, lacht er — wenn er einmal lacht — nicht aus der Galle, sondern aus vollem Herzen; ihm ist der realistische Blick für alle Verzeichnungen im Weltall mit dem Ironiker gemein, aber sein Pessimismus des Auges ist doch nur der Vordergrund vor einem tiefen Welt-Vertrauen. Hauptmann hat dieses Goethesche Welt-Vertrauen: »Die Verschiedenheit der Geschlechter, wenn sie manchmal das Leben auch bitter macht, hat im Grunde doch auch alle Himmel erzeugt. Es ist alles aus dieser Zweiheit gewachsen, was die Erde in ihren Tiefen und Höhen beglückt. Sie hält den Bergmann in seiner Grube, den Aeronauten im Luftschiff fest und macht — diese kleine Zäsur im All! — daß unendlich unerschöpfliche Fülle

von Reizen auf die armen Zerschiedenen niederfällt.« Wie polar entgegengesetzt hat der große Erz-Ironiker Wedekind die Zweiheit der Geschlechter erlebt! Aber nicht der flache Optimismus der heutigen Laotses beseelt Hauptmanns Werk; er ist der ebenbürtige Widerpart derer, die (von Büchner bis Strindberg und Wedekind) ihr kosmisches Mißtrauen immer gesteigerter hinausgeschrien haben. So konnte auch bei ihm der in unserer Zeit notwendig so seltene Humor wachsen; jenes Liebeslächeln über die Abweichung von der Idee; jenes befreiende, wohlwollende Gelächter über die putzige Mißgeburt, die Mensch heißt, die Jau heißt. Allerdings ist Hauptmann kein Humorist, der selbst von der Domäne des großen Ernstes Besitz ergreift. Crampton ist nur die Ergänzung zu Robert Scholz. Und Peter Brauer offenbart sich aus dem gleichen Grunde nicht wie Arnold Kramer und Rose Bernd. Während ihre Selbstisolierung tragisches Pathos hat, wirkt die naive Aufschneiderei des Schmieranten Peter Brauer grotesk: »Wenn ich nicht grade jetzt ein bißchen kaputt und durch körperliche Unpäßlichkeit verhindert gewesen wäre, ich hätte mir eins, zwei, drei meinen Karton gemacht, hätte alles dann prima heruntergestrichen und es wäre alles ganz anders gekommen.« Weder der Pathetiker Schiller noch der ethische Ironiker Wedekind hätte (auch abgesehen vom Artistischen) einen »Biberpelz« schaffen können; und zwar deshalb nicht, weil sie auch nie einer Rose Bernd Geschick als Urphänomen menschlichen Schicksals geschaut haben. Denn Hauptmann, nicht Wedekind ist amoralisch. Hauptmann, nicht Nietzsche ist Immoralist. Mutter Wolff und Crampton, Frau Fielitz und Wehrhahn (auch Wehrhahn!) sind ebenso jenseits von Gut und Böse, wie Rose Bernd, Fuhrmann Henschel und Arnold Kramer. Wedekind opponierte gegen den abgegriffenen Sündenkodex seiner Zeit, um einer reineren, vertiefteren Idee der Sünde willen. Die größte deutsche Komödie, Büchners »Leonce und Lena«, ist eine blutige Satire: die karikiert, parodiert, ironisiert. In Hauptmanns »Biberpelz« wird selbst Wehrhahn noch halb gutmütig mehr als dummer Kerl denn als Schuft charakterisiert; und wie hätte radikale Artistik ihn verfluchen können! Der Dichter des Woyzeck mußte seiner lachenden Tragödie grimmigen Hohn geben. Hauptmann, der alles Leid nur der Isolierung, Verstockung, Verhärtung der Individuen zuschreibt und immer auf die latente Möglichkeit der Entschränkung weist, also nie die seelische Verkalkung als Verteufelung theologisiert. — Hauptmann kann mit jenem Leichtsinn, dem das Leid nicht tragisch, nicht metaphysisch-definitiv ist, über dieses Sich-spreizen, -recken, -wichtignehmen der Wehrhahn und Crampton, der Nast und Jau, über dieses Sich-sperren der isolierten Splitter vor der übergreifenden Menscheneinheit und dieses Sich-

aufpusten zu Quasi-Totalitäten harmlos-schelmich lachen. Kein »Radikal-Böses« fordert ihn zu scharfem, ätzendem Pseudo-Lachen heraus, und platzte auch Jau der Despot an den Blähungen seines Gottesgnadentums. Denn wer die Verstocktheit und sich abschnürende Verbohrtheit der Friedens-festler und der Kramer unpathetisch-mitleidend und nur als Negativum ihrer zur Einheit strebenden Kreatürlichkeit erlebt, kann auch die bramar-basierende Borniertheit nicht hasserisch verlachen. So hat Hauptmann keine seiner Gestalten so von der Lebenseinheit abgeschnürt, daß sie (wie unter-menschliche Mißgebilde) restlos dem Gelächter der Grausamkeit preis-gegeben wären. Hauptmann hat weder die Diebin noch den Säufer, weder den stelzenden Junker noch den anämischen Oberlehrer oder den vertierten Landstreicher pathetisch-ironisch oder gar zynisch-libertinistisch parodiert. Er mißt Mutter Wolff nicht absolut, am Dekalog des Moses oder an den noch härteren Gesetzestafeln Zarathustras, sondern relativ zum Ethos des Junker Wehrhahn. Die Diebin ist (wenn sie auch wie eine Elster stiehlt) menschlicher, d. h. entschränkter als der Junker, weil ihr Liebesquantum größer ist. So wirkt die Diebeskomödie mit der Diebesheldin nie lax. Und dies Sich-öffnen-können, die Sympathie, die Liebesvitalität, welche den ehernen Kreis unersättlicher Selbstbereicherung sprengt — diese Urgüte ist der Keimpunkt einer Welt, in der Arnold Kramer und Maler Crampton Brüder sind. Immer dichtet Hauptmann — in Ernst und Humor — das Licht, das zum Schatten seiner Gestalten gehört. Für uns, die wir natur-gemäß von der Oberfläche ausgehen müssen, ist der Schatten das erste: die Eingegrenztheit, Abgesondertheit, das Individuum. In Wahrheit ist das Licht das erste: die Einheit, Verbundenheit. Und wie der Tod das Antlitz des häßlichen Arnold Kramer von den Spuren des Gehetztseins erlöst und Friede und Schönheit als sein eigentliches Wesen hervorzaubert, so zerschmilzt auch beim Lächeln des Humors die marionettenhafte Starre des mensch-lichen Clowns. Der Humor ist der Stellvertreter des Todes im Leben. —

HAUPTMANN UND DIE ANTIKE

VON

HEINRICH EDUARD JACOB

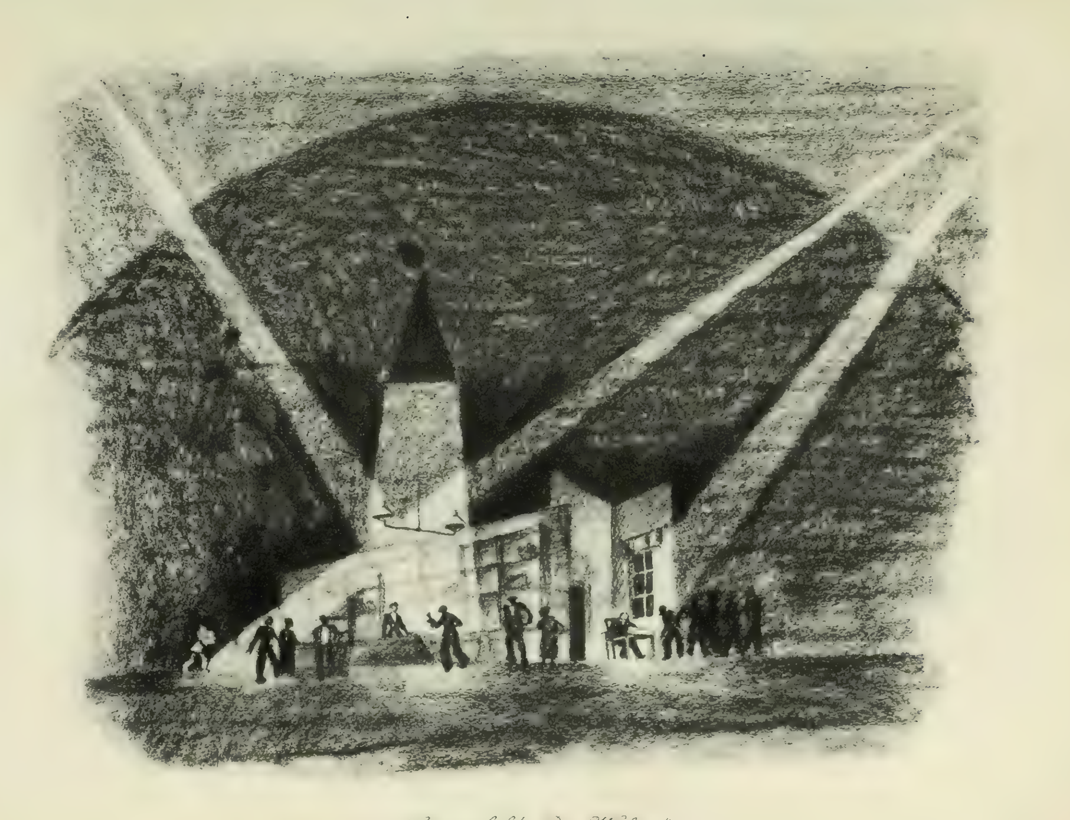
I.

n der Person Gerhart Hauptmanns begegnet es seit langem das erste Mal, daß die Deutschen einen repräsentativen Dichter besitzen, der kein produktives Verhältnis zur Antike hat. Das — kein Verhältnis zur Antike haben — wäre nicht merkwürdig an einem Dichter, und sei es an einem großen, der nur auf einem Gebiet tätig ist, der Novellen schriebe oder Gedichte oder Dramen, und der hier die eigene Zeit oder sich selbst oder eine Philosophie als genugsames Zentrum besäße. Wenn aber ein Werk wie das Hauptmanns durch alle drei Gebiete flözhaft gelagert ist, ein Werk obendrein von so großer Quantität, daß es zu großen Vergleichen immer wieder herauszufordern scheint, ist jenes Fehlen doch sehr merkwürdig.

Was heißt nun, ein produktives Verhältnis zur Antike haben, und was heißt keines haben? Beginnen wir die Bestimmung mit dem kleinsten gemeinsamen Vielfachen, das allen klassischen Dichtern eignet, so muß man doch wohl die antike Formensprache als etwas sich Paralleles begriffen, man muß sie erlebt haben und die Fähigkeit besitzen, sie im Moment nachzuschöpfen. Verengern wir diese Forderung weiter, biegen wir sie ins Stilkritische um (nebenbei: als ob es Stilfragen gäbe) und betrachten wir einen Hexameter. Was ist das, ein Hexameter, der vergilische sowohl wie der Goethesche? Eine Ordnung von fünf daktylischen oder spondäischen Wellenzügen, auf die ein sechster trochäischer folgt. Ein Rhythmus ist er, eine Tatsache, ein unauswechselbares Naturereignis — und da Erscheinung nicht möglich ist ohne Gesetz — als solche schon ein Naturgesetz. Fühlt jemand sich mit der Tatsache des Hexameters nicht im Einklang, so mag er sie umgehen; die Welt ist weit. Nichts zwingt einen Dichter zu diesem

Vers, wenn es der Vers nicht selber tut. Ach, wem er Vehikel bleibt, wem nicht geläufig wird, daß die Füße des Hexameters seine eigenen Füße sind, wer nun nicht ewig und durch zehntausend Verse den einen Tanzschritt hingeht, hingehen muß, ohnmächtig, ein anderes einzuschlagen als gerade dieses daktylische Denk-Fühl-Zeitmaß, wer nicht an einem entgegenkommenden Jambus etwa den Weltbau erschüttert fühlte und als Schöpfer aus seinem Gedicht sofort herausstürbe — der hat diesen Vers schon usurpiert, der hat sich zu Unrecht ihm aufgeladen. Denn es ist keine ästhetische Sünde, eine schlesische Liebesgeschichte auf den Rücken der griechischen Verse zu binden — Goethe hat es mit einer fränkischen ja sehr gut getan — wohl aber . . . und es ist nicht leicht, dies gerade Deutschen zu erklären . . . wohl aber wäre Hauptmanns »Anna« bereits mißlungen, wenn sie nur einen falschen Vers enthielte. Denn dann hätte sie überhaupt keinen »enthalten« dürfen. Es ist nicht denkbar, daß die Erde bei ihrem Schritt um die Sonne eine falsche Zäsur machte, sich nur um wenige Wegpunkte näherte oder entfernte. Wo wäre sie in dem Augenblick schon, in dem sie das täte? Und so büßt auch ein Gedicht in dem Augenblicke, wo es falsch schwebt, die Möglichkeit allen Schwebens ein, seinen Grund, ja sich selber.

Hauptmann kann die antike Form nicht durchhalten. Nicht etwa — wie jeder sieht — in diesem Seiten- und Spätwerk »Anna«, wo ihn vielleicht nun wirklich der zeitliche Abstand des Themas von der unglücklich gewählten Form gehindert haben könnte. Selbst bei Hauptwerken, die ein Hellenisches enthalten wollen und sollen, fühlt sich der Stoff unter seinen Händen nicht wohl, zerbricht ihm die Form. Das ist, meine ich, doch recht seltsam. Denn Hauptmann hat eigentlich eine tönende und glückhafte Hand in der Auswahl und der Beherrschung von Formen. Er ist ein Klangschöpfer, ein Klangfinder hohen Ranges, und nicht etwa dort bloß, wo die Sprache der Heimat ihm dichten hilft. Das Wort und das Blut der Menschen um Würzburg ist nicht das schlesische — aber wie unfehlbar ist die Musik im Florian Geyer! Wie fährt alles auf seinem eigenen Rhythmus daher, der, wie gesagt, durchaus die Gehörleistung des Künstlers, nicht etwa die des Landsmanns ist. Mit seinem eigenen Pulsschlag mußte Hauptmann die Chronik erwärmen, es war eine Reise des Ichs dahin nötig und größte Konzentration und manches andere noch. Aber warum gelingt es ihm, dem gestorbenen Bauernheer von 1525 die eigene lebende Form zurückzugeben, und nicht etwa auch im »Griechischen Frühling« ein Gefühl vom Dasein perikleischer Menschen zu geben? Warum beherrscht er, so oft er es auch versucht, den Ausdruck der Antike nicht?



Szenenbild „Die Weber"
Entwurf von Hans Leistikow
Hauptmann Festspiele 1922 Jahrhunderthalle Breslau



Weil ihm die Inhalte der Antike, weil ihm ihr Auszudrückendes fernsteht. Nur wo sein Herz ist, ist er ein Meister. Eine formale Meisterschaft anzustreben und auszuüben, wo dieses Herz nicht ist, dazu ist er zu groß und zu rein. Ob er schon wollte, es gelänge ihm nicht. Denn ihm ist nicht gegeben, zu lügen.

II.

Hauptmanns »Griechischer Frühling«, dies unbefangenste Buch eines unbefangenen Menschen, erschien 1908. Der allgemeine Lärm, der sich noch jedesmal beim Erscheinen eines Hauptmannschen Werkes erhoben hatte, war diesmal verstärkt. Mit diesem Lärm um einen stillen und selten pointierenden Dichter hat es seine eigene Bewandtnis. Abgesehen von dem Unfug der Theater-Überwertung, die in Berlin ihren Platz hat, abgesehen ferner von den Hosianna-Kritiken der unentwegten Freunde, die den Gegner Hauptmanns erst wachzurufen pflegten, war wohl noch etwas daran schuld: die Wahrhaftigkeit und Alltäglichkeit, mit der das Hauptmannsche Kunstwerk stets auftrat. Der Mangel an Gebärde irritierte eine Gesellschaft, die gerade in damaliger Zeit nichts so sehr wünschte als Gebärde, die — aus Gründen echtesten Lebensgefühls; aus Gründen, die noch zu betrachten sind — eine allgemeine Italianisierung des Lebens durchaus anstrebte. Gerade, daß es diese letzte Forderung in ihrer Steilheit nicht erfüllte, erklärt den panzermaschigen Haß, auf den das griechische Reisebuch sofort traf; er war ein Symptom dafür, daß Hauptmann, der zehn Jahre früher die Spitze der Zeit geführt hatte, damals nicht der Dichter der Zeit war.

Betrachten wir diese Zeit, betrachten wir die Jahre 1900—1907. Sie bedeuten für Deutschland endgültig den geistigen Sieg Friedrich Nietzsches und in vielleicht noch höherem Maße den thematischen Sieg Jakob Burckhardts. Ein Philosoph und ein Historiker, eine Kraft und ein Stoff beginnen zwanzig Jahre nach ihrem physischen Erlöschen auf einmal unumschränkt zu herrschen. Die Idee und der Leib der Renaissance — dieser gesteigerten Antike — sind da, gegenwärtig und verpflichtend, und sie sind jung geworden in einem großen Dichter, hinter dem sogar schon ein Heer von nivellierenden Nachahmern steht: in Hofmannsthal. Nach einem bedeutenden und vorbereitenden Versuch in George, der aber bald genug die Schilderung des wildbewegten Lebens verläßt und sich auf didaktische Hymnen beschränkt, vereinigen sich die Manen Nietzsches und Burckhardts in Hofmannsthal. Ihn macht schon seine Thematik zum Dichter der Zeit, zum wirklichen Rivalen Hauptmanns, seine Thematik, die am glänzendsten damals in seinen Bühnen-Hauptwerken hervortritt: »Oedipus und die Sphinx« und »Das gerettete Venedig«. Hier ist in einer zauberhaften Orgie der Lebens- und

der Schicksalsgefühle der Glaube der Zeit klassisch ausgedrückt: der Glaube an eine rechtmäßige Spaltung der Welt in Übermensch und Untermensch, in Herren und Sklaven, in Sieger und Verlierer. Und all das auf jener biologisch-psychologischen Grundlage, die Nietzsche gefordert und zugleich erst ermöglicht hatte.

In diese Zeit tritt nun Hauptmann mit dem »Griechischen Frühling«, mit dem, ich sagte es, unbefangensten Buch eines unbefangenen Menschen. Was war der erste Eindruck, den es erregen mußte? Gerade den einer konventionellen Befangenheit. Denn wer so ahnungslos, so augenschwach an allem vorbeisah, was den Besten das Wichtigste an der Antike dünkte, der mußte befangen sein. Und der zweite Eindruck, der sich einstellte, war der einer Ehrfurchtslosigkeit.

Mit der Ehrfurchtslosigkeit des »Griechischen Frühlings« hat es allerdings seine Bewandtnis. Stammten gewisse Seiten daraus von Shaw — was an sich ja unmöglich ist; sie müßten denn eine ganz andere Konzentration und Formulierung besitzen — so würde gerade ihr Ehrfurchtsloses entzücken und Beifall erregen. Bei Hauptmann aber schien der Mangel an Ehrfurcht im vorhinein gleichsam einen dritten Fehler, schien er Nachlässigkeit zu verbürgen. Nun ist es ja wahr, daß sich für zwei nicht dasselbe schickt. Hauptmann hat sich niemals als ein Entscheidender im Geistigen, als Kritiker von Ideen und Philosophien aufgetan. Nicht nur im Sinne Nietzsches, selbst im Sinne Goethes ist er im Grunde kein geistiger Dichter: bräche man aus seinen Werken das Gedankliche, soweit es zugleich Gespräch über geistigen Gegenstand ist, heraus, die Ausbeute bliebe gering. Wenn er nun aber doch schlafwandelnd, unbewußt, gleichsam wider Willen — und darum nie im arrangierten Gespräch, sondern in Nebensätzen — einen Gedanken ausspricht, so rührt meistens, mag der sogar banal sein, seine tiefe Richtigkeit und Notwendigkeit. »Allerlei Vorgänge der Odyssee, die ich wieder gelesen habe«, heißt es einmal, »beschäftigen meine Phantasie. Es kommen zweifellos Stellen vor, die unerlaubt aufschneiden, so diejenige, wo die Charybdis das Wrack des Odysseus einsaugt, während er sich in das Gezweig eines Feigenbaums gerettet hat, und wo dasselbe Wrack von ihm durch einen Sprung wieder erreicht wird, als es die See an die Oberfläche zurückgibt.« Das ist viel mehr als nur das Mißtrauen des beobachtenden Naturalisten. Solche Worte könnten, wie gesagt, bei Shaw stehen; Cäsar könnte sie zu Kleopatra sagen. Es entspräche dem paradoxalen Niveau und fiele als Wahrheit nicht weiter auf. Wenn aber Hauptmann, der völlig unkritische, unpolemische, sie gebraucht, so erschüttern sie.

III.

Denn sie erschüttern durch ihre Kritik. Radial um diese Worte strahlt Kritik aus, oder vielmehr, da Kritik schon eine Form der produktiven Beziehung des Verhältnisses zum Gegenstand wäre: Abneigung strahlt von ihnen aus, ein beinahe verneinendes Gefühl für diesen Gegenstand, für die Antike. Wie könnte, und mag er sich selbst darüber täuschen, Hauptmanns tiefstes Ich mit einer Epoche fühlen, deren Sinn der Held ist? Deren Sinn der Sieg ist? Mit einer Kultur, deren Zweck die reinste Herausarbeitung des Triumphes ist, des Triumphes um jeden Preis — sogar wenn dieser Preis auf materieller Ebene Sklaverei und auf geistiger Lüge heißt. Das Sozialethische und das Ästhetische gehen bei Hauptmann nicht divergent. Was soll der Dichter Hanneles und der Weber bei diesen Epen, deren Helden in ihrer Wurzel doch — wenn ausgetrieben auch zu adligstem Reis — den Lebensegoismus Matternmaurers und des Fabrikanten Dreißiger tragen? Die Welt dieser städtezerstörenden, dem goldenen Vlies nachjagenden Menschen, was kann sie ihm sein? Man muß verstehen, warum Hauptmann keine Hexameter glücken. Im Urhexameter — und mag er heute längst zivilisiert sein — schlachtet Achill den Hektor, schlachtet Neoptolem den Priamos; Blut spült um diese Form. Und auch die Welt der Tragiker ist Hauptmann verschlossen, muß ihm verschlossen sein. In seinem Werk gibt es keine Helden, es gibt nur Dulder. Wenn Rilke am Schluß seines »Requiems« das tiefe Wort sagt: »Wer spricht von Siegen, überstehen ist alles?« so darf das in Hauptmanns Dramen am Schlusse jeder sagen, der trotz des Lebens noch weiter lebt. Der tragische Held der äschyleischen und der sophokleischen Kunst aber ist so sehr aktiv, so ganz unduldend, daß er noch seinem eigenen Untergange jauchzt — daß wir, mit ihm hinein, schwindend in die Mächte, die ihn besiegen, den Sieg dieser Mächte über ihn mitbejubeln sollen. Dieses Siegenmüssen um jeden Preis, dieser Schall der Freudenpauke zu Häupten des Opfers, dieses treulose Übergehen des Dichters vom Menschen zu den Göttern, wie fern ist es Hauptmann. Aus keiner höheren Luftschicht blickt er am Schlusse herab auf Rose Bernd und Florian Geyer.

Mit schlafwandelnder Sicherheit ist also Hauptmann bei seiner Reise nach Hellas zumeist an dem vorübergegangen, was anderen Dichtern das Teuerste war: an der episch-tragischen Küste. Aber weil er damit keine polemische Absicht verband, wurde Grund und Konsequenz nicht verstanden. Man sah nur den modernen Philister, der seine Platitüde über heiligen Boden spazieren führt. Am schärfsten tat dies Josef Hofmiller in einem mit glänzender Beredsamkeit geschriebenen Aufsatz der »Süddeutschen

Monatshefte«, der Hauptmann sehr geschadet hat und wohl in seiner Nachwirkung auch heute noch schadet.

IV.

Nicht unschuldig an solchem Mißverständnis war auch eine Ungeschicklichkeit, die Hauptmann auf seiner griechischen Reise widerfuhr. Wo er als Dichter den innigsten Kontakt nicht finden konnte und nicht finden durfte, versuchte er den des gebildeten Mannes. Nun ist es ja so, daß es für einen Gebildeten nahezu unmöglich scheint, einen kannelierten Säulenstumpf zu betrachten oder auf olympischem Gefild zu stehen, ohne davon erschüttert zu werden. Um wieviel weniger ist das für Hauptmann möglich, der als echter Sohn des 19. Jahrhunderts von der Notwendigkeit der Bildung innig überzeugt ist. Aber den Gebildeten erschüttert an griechischer Kunst doch nur das Ebenmaß oder die historische Vision, nicht Wahlverwandtschaft in tiefstem Wesenskern, wie sie vorhanden sein mußte, ehe der Künstler Hölderlin Säule und olympisches Feld weiterbildete. Allerdings pflegte auch Goethe auf seinen Reisen schöpferische Ergriffenheit mit Bildungsgedanken geschickt auszuwechseln. Da aber Hauptmann — er ist nun einmal kein Denker, und nur so weit er Schöpfer ist, gelingt ihm der Ausdruck des Geistigen — die Goethesche Art der direkten Reflexion über einen Gegenstand nicht gegeben ist, unterscheiden sich Hauptmanns bewußte Gedanken über Griechenland in nichts von denen eines gebildeten Reisenden.

Weshalb unternahm er dann aber diese Reise in den griechischen Kreis, dessen Mitte die seine doch niemals anziehen konnte? Aus einem rührenden Grunde, wenngleich dieser Grund kein griechischer war. Das Herz, das unter den Webern und in der Armeleut-Stube der Maurerstochter geschlagen, kannte die Sehnsucht nach der Natur, nach Heilung durch Blumen- und Blätterlicht. Dieses Buch, das in seiner großen Hauptmannschen Ehrlichkeit nicht »Reise durch Griechenland« heißt, sondern »Griechischer Frühling«, und so vor allem den Frühling als Substantiv und Nominativ, als Name und Substanz enthält — dieses Buch ist in Wahrheit nur ein kleiner Erholungsgang vor das Tor der Zeit. Denn Griechentum — und mag es sonst sein, was es will — ist, von der Zivilisation aus gesehen, topisch und zeitlich immerhin die nächste Station der Natur. Und darum gelingt dem Dichter in diesem Werk nichts so sehr wie die Schilderung der freilichten Dinge. Hier, in der Wiedergabe der Töne und Strahlungen unter dem Frühlingshimmel, ist ein Grad von bukolischer Innigkeit erreicht, dem selbst die Akropolis etwas Gewachsenes ist, wie Ähre und Feigenbaum und springendes Wasser. Ein Gefühl, das überall Erde betastet und das Samenkorn streichelt,

aus dem Thymian aufwächst wie der Gedanke der Männer, die durch den Geruch des Thymians wandeln.

Die Literatur der letzten Jahrzehnte ist nicht arm an vortrefflichen Landschaftsschilderungen. Diejenigen Hauptmanns gehören zu den besten. Sie kommen nicht aus einem Stil, getragen und gestützt von pathetischer Nachbarschaft, sondern aus dem Erleben des religiösen Augenblicks. Ein erquicktes Ein- und Ausatmen sind sie — nur freilich nicht ganz so symbolisch für Griechenland wie Hauptmann meint. Man muß die Ubiquität des Pan, der Nymphe, der Rorflöte, des Weidenstamms für das hellenische Dasein nicht überschätzen. Das lyrisch-religiöse Erleben der Jahreszeiten entschleiert sich nur dem einzelnen. So auf den einzelnen gestellt, so deutsch ist das Griechentum doch wohl nicht. Es ist gesellig und städtisch, rabulistisch mit Wort und Hand, beim Homer anders als beim Sokrates, aber streitsüchtig, kämpferisch, beide Male. Der schweifende Hirt, den Hauptmann nomadisch in die Felsen hinaufsteigen sieht, ist ein Typus des Griechentums, kein Symbol. Manchmal weiß das auch Hauptmann — und es sind die schönsten Stellen des Buches, in dem er zwischen den Zeilen mit keuschem Lächeln gesteht, daß er in Griechenland eigentlich das schlesischere Schlesien gesucht habe, eines, in dem keine Schlote qualmen.

Ein Gang vors Tor ist das Buch. Und Griechenland, dies jahreszeitenlos-zeitenlose, gerade nur ein Vorwand für Frühling. Mit der gleichen Berechtigung hätte es auch Ägypten sein können oder Indien. Warum fuhr Dauthendey in die Südsee?

V.

So ist Hauptmann seit langer Zeit ein erster repräsentativer Dichter, der, solche ganz peripherischen Berührungen ausgenommen, keine schöpferische Beziehung zur Antike besitzt. Aber selbst in diesem Mangel ist Konsequenz. Hauptmann ist im tiefsten zu sehr Christ, um Vor-Christliches gestalten zu können. Er ist nicht — als den man ihn hat sehen wollen — der mythoslose Moderne, von dem keine Wurzeln hinabreichen in metaphysische Vergangenheiten, die eigentlich metasphysische Ewigkeiten sind. Er hat den Mythos, durchaus; aus religiöser Tiefe dringen ihm Quellen ins Herz. Nur ist es nicht der antike Mythos, es ist der christliche, der ihn tränkt, und der mit einem Stromring aus Mitleid und Liebe all seine Hauptwerke umfaßt, vom »Armen Heinrich« bis zu den »Ratten«. Nur aus der Weltanschauung des Christianismus kann Hauptmann verstanden werden. Sie ist es, die immer in ihm wirkt; sie vermag sogar eine Reise nach Griechenland zur Reise nach Jerusalem umzubiegen. Denn die

Taube mit grünem Kraut, die er als erstes Südwesen über dem Mittelmeer fliegen sieht, ist wahrlich kein heidnisches Symbol und einmal, bei der Betrachtung von Hirten und Lämmern, wird es ihm wie eine große Erweckung zuteil, wer eigentlich Hirte und Gott zugleich ist. Es ist nicht Pan, denn auch Hauptmanns Naturgefühl — soweit nicht Bildungselemente es stören — ist durchaus christlicher und nicht heidnischer Art. Er betet die Pax naturae an. Wer weiß, ob er selbst ein Bukoliker geworden wäre, wenn Esel und Ochs nicht ihren Hauch in Christi Wiege geblasen hätten. So sieht er die Tiere und Pflanzen als Genossen in Christo an.

Nun gibt es freilich auch in Hellas ein vorchristliches Christentum, das er vielleicht hätte finden können. Nur wohnt es nicht bei den Hirten; es wohnt bei den Philosophen. Die Skepsis war der Boden, in dem das Christentum sich entfalten konnte. Die Zerstörung des heroischen Menschen, die der Lehre vom Lamm erst vorausgehen mußte, war das Werk der Skepsis. Aber davon ahnt Hauptmann nichts, dem die philologische Art des Suchens nach Ideen und Zeugnissen fremd ist, und der nur die unmittelbare, freilich auch ein kleineres Bild liefernde Optik des Auges besitzt. Er weiß nicht, daß jene halbkritische Bemerkung über die Abenteuer des Odysseus schon vom Xenophanes gemacht wurde, der die ehrwürdigen Fabeln der Epik verächtlich »*πλασματα των προγονων*« (Schwindeleien der Vorväter) nannte. Er kennt nicht das wunderbare Reich jenes Theognis, das, inmitten Wettspiels und militärischer Prahlerei, mit der entschlossenen Verkündung beginnt: »*ουδεμιαν πω κυρν᾽ αγαθοι πολιν ολεσαν ανδρες*« (niemals noch ward eine Stadt von guten Männern zerstöret). Er kennt Protagoras nicht, den machtvollen Bekämpfer des homerischen und platonischen Idealismus, und nicht Euripides, diesen Fürsten der Wahrheit und Vernunft, den Nietzsche so folgerichtig aus seinem System verbannte. Im Bunde mit Euripides — erinnern wir uns dessen — haben als wahrhaft kritische Dichter Goethe und Werfel in der »Iphigenie« und den »Troerinnen« den schärfsten Sturm gegen die Ideale der Antike gelaufen, aus bewußter Verneinung so eine starke Form der Beziehung gestaltend. Hauptmann aber ist kein kritischer Dichter, und so kommt es auch nicht auf diesem Weg zu einer schöpferischen Beziehung.

Einmal noch hat er versucht, vom Rausch des genossenen Ortes angefaßt, die Welt der Antike nachzubilden: im »Bogen des Odysseus«. Es spricht für die magnethafte Folgerichtigkeit seines inneren Sinns, daß er den einzigen Mann wählte, den die Antike vor Christus mit dem Namen des »Dulders« belegte. Und wieder spricht es für seinen Instinkt, daß er es nicht versuchte, den Odysseus im Kampfe mit Greueln und Ungeheuern

zu zeigen und nicht im Purpur der wiedererrungenen, rachegegründeten Königschaft. Er zeigt ihn als Bettler unter Bettlern und Hirten, und alles, was hier aus christlichem Mythos sich nähren kann, ist wundervoll an diesem Gedicht. Herrlich darin ist die Dankbarkeit für die Geschenke der Erde, für Feige, Weinstock und Morgenrauch; nur gerade mit der Odyssee hat dies wenig zu tun, zu der man ein stark verbundenes Ja oder ein heftiges Nein sagen soll. Aber es macht nichts. Wie Hauptmann im Grunde den Odysseus, so können wir Hauptmanns Odysseus entbehren. Aus anderen, aus abgründigeren Reichen als aus den Plasmata der Griechen kommt uns, kommt diesem Dichter das Licht.

NOTIZEN ÜBER GERHART HAUPTMANN UND DIE NATUR

VON

PAUL WIEGLER



Langsam haben die Dichter der Zeit um 1890, damals, als Gerhart Hauptmann dreißigjährig war, sich die Natur zurückerobert. In der Lyrik Henckells, Mackays, Liliencrons, Dehmels, Willes, in der lyrischen Prosa Johannes Schlafs. Hauptmann, der Dramatiker wurde, nicht Lyriker, scheint noch unbewegt von der Natur, als er »Vor Sonnenaufgang« schreibt, seinen Erstling. Dieser Schlesier aus dem Riesengebirge malt einen Gutshof seiner Heimat wie ein Mensch der Großstadt. Nicht das Bauerndorf, sondern seine Zersetzung durch Kohlenfunde, seine Industrialisierung. »Feierliche Morgenstille« in fahlgrauem Frühlicht, das von einer dunklen Röte und vom hellen Tag abgelöst wird. Klingen der Sense; Apfelbäume; der Taubenschlag. Doch die Morgenstille wird zerrissen vom wüsten Singsang des Trunkenbolds, das Idyll an der Tür zum Obstgarten von der Bestialität des Lebens erstickt. Doktrin des Alkoholismus, Schule Zola, »L'Assommoir«. Sozialer Traum von Vancouver-Island, dem Musterstaat. Das Drama eines, der um neue Sittlichkeit ringt, nicht eines Schauenden. Aber nur ein Jahr später hat Gerhart Hauptmann die novellistische Studie »Der Apostel« verfaßt, die von der milden Läuterung des Außersichseins durchströmt ist. Ein Phantast in weißer Frieskutte wandert, den Strick um die Hüften, mit Sandalen, Dieffenbach und Jesus, am Züricher See. Hoch steht er über der Stadt, die ihm das Hassenswerte ist, »wie ein grauer, widerlicher Schorf, wie ein Grind, der weiter fressen würde, in dies Paradies hineingeimpft; Steinhaufen an Steinhaufen, spärliches Grün dazwischen«. Hauptmann, der idealistische Asket der naturalistischen Freien Bühne, kann plötzlich schildern, als fiele die unfrohe Gedanklichkeit von ihm ab. Er gibt Bilder des pflanzlichen und des tierischen Wachstums: »Die Köpfchen des gelben Löwenzahns,

gleich unzähligen, kleinen Sonnen in das sprießende Grün des Wegrandes gelegt, blendeten ihn fast. Durch den schweren Blütenregen der Obstbäume schossen die Sonnenstrahlen schräg in den wiesigen Grund, ihn mit goldigen Tupfen überdeckend. So honigsüß dufteten die Birken.« Und auch das »verlorene Sumsen früher Bienen« wird von diesem Apostel belauscht, der dann hinaufschreitet, tief unter sich die veilchenfarbene Fläche des Sees: »Nur im Süden, fern, verband ein grauer, silberiger Duft See und Himmel und verdeckte die Landschaft; aber über ihm, fein und weiß leuchtend, auf das blasse Blau der Luft gelegt, schemenhaft tauchten sie auf — einem ungeheuren Silberschatz vergleichbar — in langer, sich verlierender Reihe: die Spitzen der Schneeberge.« Die Ergriffenheit in der Brust dieses Sektierers hat religiösen Ursprung. »Heilig« ist für ihn jede Blume, jeder Käfer, »und dessen Auge war ein profanes Auge, das nicht über allem solche Heiligenscheine schweben sah«. Aber diese starke und jähe »mysteriöse Rührung« vor der Natur ist ein Reflex von Gerhart Hauptmanns Züricher Aufenthalt, fortschwingend im Bewußtsein des werdenden Künstlers, bis sie in dem gereiften durchbricht.

Er wohnt bei Berlin, an der Oberspree, in Friedrichshagen und Erkner. Ganz Dramatiker. Karg nur ist das Naturmilieu in den Stücken jener Jahre angedeutet. Ein Zimmerdrama ist das weihnachtliche »Friedensfest«; Ort der Handlung eine Villa »auf dem Schützenhügel bei Erkner (Mark Brandenburg)«. In den »Einsamen Menschen«: »ein Landhaus zu Friedrichshagen bei Berlin, dessen Garten an den Müggelsee stößt«. Aber die Glastür ist offen und der Blick frei bis zu den Müggelbergen. »Ich hasse nämlich die Stadt«, sagt zu Fräulein Mahr Johannes Vockerat. Der Eisenbahnzug braust durch den Kiefernwald. Der Mond beglänzt den See, wilde Gänse fliegen wie Punkte über das Wasser. Am See klirrt die Kette des Kahns, die Rufe der Suchenden schallen, als das märkische »Rosmersholm« zu Ende geht. Nur die Atmosphäre der Spreenacht ist im »Biberpelz«. Diese Komödie bedarf auch in den Regiebemerkungen der Stimmungsworte nicht. Wieder ist eine Novelle der gesammelte lyrische Ausdruck dieser spröden Natur (in der dann die machtvollen, nüchtern-berauschten Rhapsodien Dehmels entstanden): die bereits 1887 geschriebene Novelle vom »Bahnwärter Thiel«. Die Spree von der Kolonie Schön-Schornstein bis nach Neu-Zittau. Der tiefrauschende Kiefernforst, auf dessen Boden, »ein schwarzgrünes, wellenwerfendes Meer«, Nadelmassen lagern und die feuchte Moosschicht; die rostbraunen Säulen des Hochwalds. »Ein bläulicher, durchsichtiger, mit allerhand Düften geschwängerter Dunst stieg aus der Erde auf und ließ die Formen der Bäume verwaschen erscheinen. Ein schwerer, milchiger

Himmel hing tief herab über die Baumwipfel. Krähenschwärme badeten gleichsam im Grau der Luft, unaufhörlich ihre knarrenden Rufe ausstoßend. Schwarze Wasserlachen füllten die Vertiefungen des Weges und spiegelten die trübe Natur noch trüber wider.« Die Seele Thiels, die Seele der Novelle ist die Bahnstrecke, die in den Forst hineinschneidet. Die Strecke im Purpur des Sonnenuntergangs: »Die Säulenarkaden der Kiefernstämme jenseits des Dammes entzündeten sich gleichsam von innen heraus und glühten wie Eisen. Auch die Geleise begannen zu glühen, feurigen Schlangen gleich, aber sie erloschen zuerst. Und nun stieg die Glut langsam vom Erdboden in die Höhe, erst die Schäfte der Kiefern, weiter den größten Teil ihrer Kronen in kaltem Verwesungslichte zurücklassend, zuletzt nur noch den äußersten Rand der Wipfel mit einem rötlichen Schimmer streifend. Lautlos und feierlich vollzog sich das erhabene Schauspiel.« Oder die Nacht mit Sturm und Finsternis: »Die Kiefern bogen sich und rieben unheimlich knarrend und quietschend ihre Zweige aneinander. Einen Augenblick wurde der Mond sichtbar, wie er gleich einer blaßgoldenen Schale zwischen den Wolken lag. In seinem Lichte sah man das Wühlen des Windes in den schwarzen Kronen der Kiefern. Die Blattgehänge der Birken am Bahndamm wehten und flatterten wie gespenstische Roßschweife. Darunter lagen die Linien der Geleise, welche, vor Nässe glänzend, das blasse Mondlicht in einzelnen Flecken aufsogen.« Oder die Morgenfrühe: »Die Sonne goß, im Aufgehen gleich einem ungeheuren, blutroten Edelstein funkelnd, wahre Lichtmassen über den Forst. In scharfen Linien schossen die Strahlenbündel durch das Gewirr der Stämme, hier eine Insel zarter Farrenkräuter, deren Wedel feingeklöppelten Spitzen glichen, mit Glut behauchend, dort die silbergrauen Flechten des Waldgrundes zu roten Korallen umwandelnd. Von Wipfeln, Stämmen und Gräsern floß der Feuertau.« Märkische Erde mit Birken, kleinen Blüten, die wie Flocken des blauen Himmels sind, und gaukelnden Schmetterlingen. Walderde und Ackererde; und auf ihr das deterministische Schicksal einer slawisch-deutschen Gestalt wie von Dostojewskij.

Mit den »Webern« kehrt der Dramatiker Hauptmann ins schlesische Gebirge zurück. Kaschbach, Peterswaldau und Langenbielau, die Dörfer des Eulengebirges. Aber in die Fensterlöcher dieser Häusler- und Weberstuben dringt kaum das Tageslicht; stumm ist da draußen die Natur zum Elend dieser Menschentragödie. In »Hanneles Himmelfahrt« dieselben Kaluppenwände, derselbe proletarische Jammer. Einmal nur, bevor Märchenphantasie die Kaluppenwände hebt, spricht das fiebernde Hannele, unruhig vom Mondstrahl: »Horch, wie der Wald rauscht!« Die leise Melodie hält

an und wird zum Läuten der »Versunkenen Glocke«. Auf Uhde folgt Böcklin, folgt deutsch-romantische Personifizierung der Natur: in Rautendelein, der neuen Undine, im Waldschrat und im Nickelmann. Jetzt lebt der Wald: »Es rauscht so fremd und voll. Der Tannen dunkle Arme regen sich so rätselhaft.« Rübezahls Revier ist das: »'ne lange Wolke, wie ein Riesenfisch, liegt auf den Bergen; morgen birst sie auf, und tolle Geister fahren sausend nieder durch Tannenwald und Kluft ins Menschental«. Elfen sind die Genien von Wassersturz und Gebirgssee. Verkünder des dritten Reichs, erwartet der Glockengießer die »Urmutter Sonne«. Die volkstümliche Symbolik ist dichterisch gesteigert im verzauberten Glashüttenmärchen »Und Pippa tanzt«: in Pippa, dem alten, rothaarigen Riesen Huhn und Wann, der »mythischen Persönlichkeit«. »Musik, die mit dem Licht auf Hellriegels Finger begonnen hat, schwillt an und schildert, anwachsend, den mächtigen Aufgang der Wintersonne«: das ist der Schluß des zweiten Aktes. Hintergrund ist die schlesische Naturszenerie für die »Rose Bernd«, die ganz eingebettet ist in den fast epischen Realismus ihrer Landschaft: Felder, ein Graben, ein Bach zwischen Weiden und Erlen, ein Kirschbaum, Haselnuß- und Weißdornbüsche, unter denen Rose und Flamm hervorkommen, Wiesen in der Glut der Erntewochen, des Augusttags. Im Roman, in »Emanuel Quint«, nimmt Hauptmann dieses Gemälde um ein schlesisches Ackerdorf wieder auf. Und nun sind Bach und Flur die Örtlichkeit für die Taufe Quints durch den Bruder Nathanael, beim Flug der Nußhäher, beim Gurren der Wildtauben, beim Lachen des Buntspechts. Ein Abend in Quints Heimatsdorf, zwischen Feldrain und Birkengehölz, wo die Gemeinde der Gläubigen sich trifft: »Nach und nach traten am wolkenlosen Himmel mehr und mehr Sterne hervor. Der tiefblauen, kalten, östlichen Hälfte über den langen Gebäudereihen und Bäumen des Dorfes stand die dunkle Röte des Westens, wo die Sonne versunken war, noch eine Zeitlang gegenüber. Alles war groß, still und feierlich. Fledermäuse, die aus den Scheunendächern und Kirchen herüberkamen, durchhasteten, ihren Flug in die Felder ausdehnend, in weiten Kreisen den Dämmer über den Nebelschichten und trieben sich um den Birnbaum herum. Von einem sumpfigen Teiche her, der hinter dem Holze verborgen lag, drang das Gequake vieler Frösche weithin vernehmlich durch die Luft.« Doch die religiösen Spannungen Quints sind begründet in seiner Isolierung droben in den Bergen. Auf dem Gipfel der Hohen Eule hat der arme Handwerksgeselle jenen Morgen, an dem ihn der Schauer seiner Mission überwältigt, und da er mit heißen, verweinten Augen gen Osten starrt, bis die Sonne erwacht, »mit dunkel purpurnem Licht, goldfeurig warm, in weiter Glorie

spielend«. Auf dem Kamm des Riesengebirges überwältigt ihn, den schlesischen Apostel, das Pathos der Entrückung. »Gott!« sagt er zu den steinernen, in die Wolken ragenden Kraterwänden, die der Schemel seiner Füße sind, zum unendlichen Himmel, zu den gestauten Schutt- und Geröllhalden, den zyklopischen Blöcken des Gesteins, in dem er bis zur Schneeschmelze ein Obdach findet. Und hier färbt sich im Kampf des Frühlings sein nazarenisches Herrnhutertum heidnisch-pantheistisch. Er fühlt die Wonne der lauen Mondnacht, in der sich der Himmel bauscht »wie ein grenzenloses, goldbesticktes Segel von dunkler Seide«: »Alle Dämonen schienen gebunden oder in ihre Käfige eingesperrt, oder der Zauber der Schönheit hatte sie stumm und selig gemacht. Metallisch summende Mückenschwärme bildeten zwischen den Augen des Toren und dem runden Mond ein tanzend durchsichtiges Gewölk, das mit seinem wohligen Klingen mit der Seele des Schauenden eins wurde, ja, diese selber, sichtbar und hörbar geworden, darstellte wie es schien.« Und vom aufreizenden Duft der Blumen und Gräser hat er im Traum die Vision bocksfüßiger Ziegenhirten, vom Odem des Nackten die des Weibes, der Eva, des Satanas.

Einmal gibt Hauptmann, in bürgerlicher Nachromantik, die Landschaft Mitteldeutschlands: als Dichter der »Jungfern vom Bischofsberg«. Das Saaletal ist es und Naumburg. Und der szenische Ton dieses Dramas, das sich löst in Musik und Reigen, ist abhängig von der Regieanweisung zum vierten Akt: »Halb im Weinberg links ein verfallener, alter Luginsland. Die Eingangspforte ist ohne Tür; rechts mehr nach vorn eine mit Brettern bedeckte Zisterne. Gegen den Weinberg hin begrenzt ein verfallener Mauerkranz, über den Spitzen von Weinpfählen ragend, den Vordergrund. Links erhöht, über Stufen zu erreichen, eine kleine Einsiedlerzelle mit Glockentürmchen aus Borke. Zwischen alledem ein breiter Rasenplatz, von Gehölz umgeben, mit weitem, offenem Horizont über Mauerkranz, Tal und jenseitige Hügel.« Zweimal sieht der schaffende Dichter Hauptmann in das Antlitz des Meers. »Gabriel Schillings Flucht«, das Drama von 1907, ist geboren aus den Begegnungen mit der Ostsee, auf Hiddensee, das den Namen Fischmeisters Oye empfängt. Gabriel Schilling, der Maler, stirbt den Tod Johannes Vockerats, des Literaten. Doch immanent ist nun, nicht Zutat, die Einwirkung der Natur. »Keine Automobilomnibusse«, so sagt, verzückt wie ein Nachtwandler, hypnotisiert von der Gallionfigur, die das Blinkfeuer des Leuchtturms überspült, Gabriel Schilling, »keine Automobilomnibusse, keine Straßenbahnen, immer nur die rennenden, springenden, kleinen Sandkörnerchen! Frischer, gesunder, nasser Sturm! Der schöne Salut des Meers

überm Grabhügel!« Wie der Wald rauschte, so rauscht die See. »Oh! Oh!! Oh!!! Oh!!!! Das Element! Das Element!« jauchzt der Genesende und wiederum Bedrohte, die Arme spreizend und wankend. Das Meer spendet Glücksgefühl, und bis zu Tränen erregt es; und mit ihm vereinen sich von allenthalben die Fluten des Lichts. Gespenstisch nennt es die Violinistin Lucie Heil: »Ich weiß nicht, wieso mir alles hier gespenstisch ist: das Meer am Tage, das ununterbrochene Wuchten und Brausen der Brandung die ganze Nacht! Die Sterne, die Milchstraße ist mir gespenstisch.« Gespenstisch das Meer auch zuletzt, als die Leiche Gabriels geholt wird; schwarz ist es wie Steinkohle, mit gelbem Kohlenschaum und gelben und purpurroten Reflexen im nassen Sande. »Eine vieltausendköpfige Schar zischender weißer Panther, die von einem schwarzgrünen Gebirgsrücken abgeschleudert wurden«, überschwemmen die Wogen den Bord des Ozeandampfers, der in »Atlantis« Friedrich von Kammacher und Ingigerd trägt.

Eine Novelle und ein Reisebuch sind die Erfüllung der Sehnsucht nach der Natur und ihre Apotheose: der »Ketzer von Soana« und der »Griechische Frühling«. Das Reisebuch eingeleitet von Meeresimpressionen zwischen Dalmatien und Hellas; dann von der Tempelruhe der hellenischen Erde überstrahlt. Monolog des Berichtenden auf der Terrasse in Korfu: »Und in diesem Gefühle eins mit dem Sprossen, Keimen und Blühen rings um mich her empfinde ich jeden Naturkult, jeden Gottesdienst, jedes irgendwie geartete höhere Leben des Menschen durch Eros bedingt.« Halluzinatorische Träumereien im verwunschenen Garten der Kirke, unter himmelhohen schwarzen Zypressen: »Das Rauschen hat in mir nachgerade einen Rausch erzeugt, der Natur und Mythus in eins verbindet, ja ihn zum phantasiegemäßen Ausdruck von jener macht.« Reflexionen über unser zögerndes Verhalten zur Natur: »Warum scheuen wir uns und erachten für trivial, unsere heimischen Gegenden, Berge, Flüsse, Täler zu besingen, ja, ihre Namen zu erwähnen in Gebilden der Poesie? Weil alle diese Dinge, die als Natur jahrtausendelang für teuflisch erklärt, nie wahrhaft wieder geheiligt worden sind. Hier aber haben Götter und Halbgötter, mit jedem weißen Berggipfel, jedem Tal und Tälchen, jedem Baum und Bäumchen, jedem Fluß und Quell vermählt, alles geheiligt.« Ein Nachfahr von Schillers sentimentalischer Dichtung erstrebt die antike Naivität, greift als ein nordischer Grübler nach der Frucht des Lebens: »Ich empfinde inmitten dieser grenzenlos spielenden Schönheit, die von einem grunderhabenen, düsteren Glanze gesättigt ist, immer eine fast schmerzhafte Spannung, als ob ich mich einem redenden Brunnen, einem Urbrunnen aller chthonischen Weisheit gleichsam annäherte, der, wiederum einem Urmunde gleich, unmittelbar aus

der Seele der Erde geöffnet sein würde.« Nietzsches Dionysos atmet. Zum Kunstwerk verwandelt sind diese tellurischen Erschütterungen im »Ketzer von Soana«. Kleistisch gebändigt ist hier fürs erste Hauptmanns Stil; und das Panorama der Tessiner Alpen übergeht er als »einen herrlichen Blick, von dem der Verfasser indes nicht reden will«. Dann aber tritt er ein in die schroffe Region des Erhabenen. Der Priester Francesco beobachtet die braunen Fischadler von Sant' Agata, und er gedenkt »der zahllosen Augen der Menschen, der Vögel, der Säugetiere, der Insekten und Fische, mit denen die Natur sich selbst erblickt«. Die gesamte Schöpfung ist vergottet.

DER MYSTIZISMUS IN GERHART HAUPTMANN

VON

EMIL SZITTYA

I.



nd manchmal scheint es, als ob ulkige Zufälle im Tuffgestein des Lebens sühnopfern. Tückische Scheinsängerinnen locken ins Verderb, und wir sind gezwungen, die scheußliche Brühe der Unbestimmtheit zu löffeln. Gerhart Hauptmann zeigt in »Atlantis« »es gibt keinen Zufall«, und darin liegt der Kern der ganzen Hauptmannschen Arbeit. Wir bekommen manchmal Winke vom Schicksal, die sich in uns mästen könnten, aber wir sind gegen die Natur in uns gefeit und entrinnen den Empfänglichkeiten.

Trotz des Naturalismus (den man ihm mit Unrecht vorwirft) sieht Hauptmann, der Tragödienschauer (wie die meisten Mystiker), daß beim Beginn jedes Wesen ein Zeichen ausstrahlt. (Die Astrologie war nicht eine Albernheit, sondern eine Möglichkeit.) Wenn wir an das Werk Hauptmanns herangehen, taucht für uns keinesfalls die Frage auf: »Ist dieser Seher — oder sind die Seher überhaupt — tragische Menschen?«, sondern wir stellen ohne weiteres fest, daß jeder Seher zur Objektivität berufen ist und daß das Tosen von Hyänen das Wort hier nicht spinnverweben kann, weil jedes Sehen ein Lösen ist. Wenn wir an das Werk Hauptmanns heranwollen, müssen wir zunächst das Beginnzeichen seines Sehertums ergattern; es ist kein Zufall, daß dieser Dichter ein Schlesier ist.

Man hat bei Hauptmann oft, wenn er nicht durch die verschiedenen Ideologien (Italienliebe, Sozialismussehnsucht) der Scholle entrissen wäre, das Empfinden, daß er, wie Gogol über die russische Landschaft, über die schlesische Hymnen schreiben könnte. Die schlesische Atmosphäre ist zu Nebelhaftigkeit und zu Mystizismus gebenedeiet. Diese Landschaft patscht in die Gesichter etwas Spukhaftes, eine verschnörkelte Beweglich-

keit. Unheimlich traurig ist dort alles, und schwere Sehnsucht liegt in der Luft. Man ist von Ausschweifungen gebannt. In »Pippa tanzt« sagt der alte Huhn: »Das war ä Spuk? iich bin ä Spuk und du bist ä Spuk, de ganze Welt iis ä Spuk, nischt weiter!« Alle sanften Wonnen entfliehen rehhaft in der Frage Hellriegels: »Gibt es dort auch Wolken am Himmel?« Dieser blonde Michel sucht etwas und weiß nicht was. (Und Pippa tanzt.) — Man erwirbt nur Verdrießlichkeiten und Askese. Der Hüttendirektor in »Pippa« träumt statt zu rechnen. — Man wird von dunkelschauernden Schändlichkeiten gepfropft und große lüsterne Nachtvögel klatschen durch jeden Traum. Der Hüttendirektor fragt Pippa: »Frierst du?« und das Mädchen antwortet: »Hier immer«. Die Trauerweiden knicken in dieser Atmosphäre den Menschen, und beim Anblick des alten Huhn sagt der Direktor: »Wenn man den Alten ansieht, glaubt man nicht, daß eine Stadt wie Paris existiert« — und er muß aufschreien: »Es gibt einen Sternenhimmel, daß es zum Wahnsinnigwerden ist«. Die Menschen in der schlesischen Landschaft sind von einer fixen Idee gepackt. — Ein Barbier in der »Versunkenen Glocke« erzählt Spukgeschichten. Alle Menschen sind mit Alkohol vergiftet (»Weber«, »Sonnenaufgang«) und die Menschen haben ihr Schauen verloren. Wie in »Vor Sonnenaufgang« die Katastrophe beginnt, kann Kahl nichts anderes sagen als: »Ihr ha't wull Schweinschlachta?« (Nicht nur Hopslabäer, sondern auch dieser Kahl sind nur Spuke, die in die Landschaft gebannt sind.) Man sieht in »Hanneles Himmelfahrt« alte verrunzelte Weiber streiten. Die Menschen haben in ihrem Rausche Angst. Diese rassenvermischten Tölpel haben jegliche Sehnsucht verloren und was Laurids Sterne mit seiner Namenssymbolik ahnte und was Nestroy mit seinen Hausmeistern zu Ulk machen konnte; sogar in den Namen der Schlesier liegt Gebanntheit.

II.

Wir glauben, daß bei einem Künstler nicht die Daten das Wichtige sind, sondern die Legende, die ein Künstler aus seinem Leben macht. Nicht nur bei den Schlesiern (wir denken hier an die schlesische Dichterschule), sondern bei der ganzen deutschen Romantik für den Süden war dies nicht (sogar Dürer nicht ausgenommen) eine Formensehnsucht, sondern der aufwuchtende Mensch (und der Germane ist es sogar bei einem Stefan George immer) sehnt sich, eine stille Legende zu werden. Die Italiener haben es manchmal verstanden, die Kunst (wir denken hier an die Vorrenaissance) zu einem Gebet zu machen. Nach diesem Gebet suchten Hölderlin, Waiblinger und die ganze deutsche romantische Schule bis nach

Griechenland. Die aufwuchtenden Germanen wollten betten lernen. Und dies fand der Künstler Hauptmann (damals noch Bildhauer) in Italien, und dies wurde neben der schlesischen Heimat die zweite Zeichenausstrahlung des Sehers. Er sieht die Tragödien des Menschen mit den Augen des betenden Künstlers. Er vergleicht oft mit Skulpturen und Malereien. Der Idealist ist bei ihm immer ein Künstler wie in »Vor Sonnenaufgang«, wie in »Kollege Crampton« (Pico Mirandola und Fra Angelica sind sicher seine Lieblinge).

III.

Der Sozialismus als psychisches Ereignis (nicht als materialistisches) ist gar nicht ein solch einfaches Problem, wie es von Nationalökonomen und Soziologen gewertet wird. (Karl Kautsky glaubte in seinem Thomas More dem psychischen Sozialismus Genüge geleistet zu haben, indem er schrieb: »Der Idealismus ist die Lokomotive der Zeit«.) Es gibt eine mystische Berufung zum psychischen Sozialismus (Dr. Eugen Heinrich Schmitt hat in seinem Buch »Der Idealstaat« auf diesem Gebiet manches registriert). Auch darin liegt psychischer Sozialismus, wie Hauptmann seine Heimat Schlesien aus der Spuklethargie retten will. (»Vor Sonnenaufgang« und »Weber«.) (Es gab eine Zeit, wo Hauptmann den Sozialismus als das einzige Heil für Schlesien ansah.) Vielleicht in der Form, aber nicht in der Intuition mag er sich geirrt haben, weil es ganze Zeitperioden gibt (nicht nur einzelne Menschen), die zum psychischen Sozialismus bedingt sind. Hierher gehören alle religionsmöglichen und zerrissenen Zeiten.

Man hat bisher die Zeit seit dem deutsch-französischen Kriege nur vom nationalökonomischen Standpunkt aus gewertet und sich gar nicht damit befaßt, welche immens psychische Bedeutung es hat, daß diese Zeit die seelischen Klassenhemmungen auflöste.

Der Seher Hauptmann gehört zu den wenigen, bei denen in der Atmosphäre immer wieder das Gesicht dieser Periode auftaucht. Hauptmann sieht, daß bei den Freiheitskämpfen bis zu der 48iger Revolution immer etwas von den Klassenhemmungen haften blieb. Man denke nur an die Gironde in der großen französischen Revolution, wie sich eine Mme. Roland Marat gegenüber benahm. Diesen Faden nimmt Hauptmann auf und zeigt in »Florian Geyer«, wie z. B. die Bauernaufstände im Mittelalter nur aristokratische Revolutionen gegen die Fürsten waren. Er schont hier sogar Luther nicht und läßt Geyer sagen: »Luther will die Menschen nur christlich frei machen, aber das Volk in Leibeigenschaft behalten«. In diesem Gedankengang begegnet sich Hauptmann nicht nur mit dem katholischen Thomas More (der eine »Utopia« schrieb), mit Franz von Baader (den Johannes Nohl

für unsere Zeit wieder neu endeckte), sondern auch mit der sozialistischen Ideologie.

Vielleicht war es die Kommune in Paris oder etwas anderes, aber eins ist sicher: nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870/71 beginnt in allen Ländern, besonders in Deutschland, da man hier keine Tradition hatte, eine sozialismusschwüle Zeit, und hier müssen wir Zürich, die dritte Ebene des deutschen Idealismus, betreten, um von hier aus die Tragik des deutschen Idealismus zu betrachten. (Wir nehmen hier unseren Seher als Symbol für den deutschen Idealismus.)

Es ist sicher schon ganz merkwürdig, daß Zürich, dieses Spießbürgernest, zu gewissen Zeiten (wenn es überall Katastrophen gibt) Möglichkeiten besitzt, verschiedene Ideologien sich entfalten zu lassen. (Der schöne Limmatquai tut es ja sicher auch nicht allein.) In den 80—90iger Jahren lebten sehr viele deutsche Künstler in Zürich, die wegen ihres Radikalismus fern von der Heimat träumen mußten. Es war eine von idealistischen Anarchisten und Sozialisten durcheinandergewürfelte Gesellschaft. Arno Holz schrieb damals den Gedichtband »Buch der Zeit« (der ihn zum offiziellen Dichter der Sozialdemokraten machte). John Henry Macay schwärmte »Sturm« für den Anarchismus. Henckel heulte über das Großstadtelend. In diese Gesellschaft kam Hauptmann mit seiner mystischen schlesischen Schwermut und mit der italienischen Gebetsehnsucht, die er gerne bis nach Griechenland getragen hätte. (»Griechischer Frühling.«) In dem Bildhauer lebt das Elend der schlesischen Heimat auf. Die Spukauen schleichen heran, auf denen es bisher nur Jakob Boehmes gab, die zur Busse riefen. Der träumende Bildhauer zerschmettert die hellenische Sehnsucht, um für seine Heimat etwas zu tun, und wird Schriftsteller. Der Seher erkennt seine Berufung und opfert seine individuelle Sehnsucht. Das ist ein Bekenntnis zum seelischen Sozialismus.

Wir kennen das Geschaute von Hauptmann in »Die Weber«, wir sehen, wie dreckig und verkümmert in »Sonnenaufgang« ein Hoffmann wird. Wir sehen, wie die Menschen sich im Trinken retten wollen; aber im Rausch gibt es nur Angst. Im »Biberpelz« verfault die alte moralische Gesellschaft. (Der sozialistische Hauptmann konnte damals noch ironisch wegwerfend lächeln. Das erhob in damals über Ibsen und den ganzen Naturalismus, der nicht genügend objektiv sein konnte und sich zu einer Tendenz entfalten mußte.)

Nicht immer sind die Seher Helfer (Ibsen konnte sich nur selten dazu aufraffen), meistens bringen sie es nur bis zum Ruf nach Busse. (Die meisten Propheten und Heiligen, wie ein Savonarola, sind hier stecken-

geblieben.) Der Tragödienschauer Hauptmann hat für seine Heimat Opfer gebracht, und, da er noch jung war, wollte er auch helfen. Er predigt den Sozialismus. Er läßt in »Einsame Menschen« Freidenker auftreten. (Merkwürdig, ein großer Teil seiner sozialistisch freidenkerischen Idealisten wie Loth in »Sonnenaufgang« haben eine Beschränktheit, sind naiv. Ist das vielleicht Absicht oder Hang zur Groteske, der Dramendichter sehr oft verfallen müssen?) Er führt uns durch alle Dschungeln der sozialistischen Phantasien. (Das ist übrigens die Atmosphäre der 80er, 90er Jahre Deutschlands. Die Ideale von Bruno Wille, Brüder Hart, Gustav Landauer, Oppenheimer waren damals noch nicht geklärt.) Im wirren Durcheinander gründeten damals die Menschen freie Gemeinschaften. Träumten von kommunistischen Kolonien, die sie irgendwo, weit in Südamerika, gründen wollten.

Opfernde Seher sind nur am Beginn ihres Weges Schwärmer, und zu schnell löst sich der Schleier des Schwärmens. (Arno Holz betrachtete das »Buch der Zeit« nur als eine Laune und verlor den Kontakt mit dem sprudelnden Leben. Macay verkümmerte ganz in der Geste des individualistischen Anarchismus. Henckel fand das Priesterkleid der Sozialdemokraten zu bestaubend und kehrte dem Großstadtelend den Rücken.) Hauptmann sieht, daß alle Dinge, sogar die schlesische Luft, etwas vom Schicksal Gegebenes sind. Dieses Sehen erhebt ihn oft über seine Zeitgenossen. (Kann man das Schicksal brechen?) Hauptmann sieht, daß es nicht genügt, wenn man das physische Elend lindert (das ist mit Recht immer der Hauptvorwurf, den die Ethiker den Sozialdemokraten machen). Beim größten Teil der materialistischen Welterlöser entstand, als sich die jugendliche Schwärmerei auflösen mußte, eine falsche Parteitätigkeit. In »Emanuel Quint« läßt Hauptmann den Sozialisten Kurowski als ein kleines mittelmäßiges Menschlein auftauchen. Aber dieser Dichter hat eine zu ernste Absicht mit der Literatur, um sich durch die Rettung in die Groteske über das Geschaute hinwegsetzen zu können, weil er weiß, daß den Menschen etwas fehlt, um sich am Sonnenschein freuen zu können. Überall sieht er nur Beklemmung und Verwirrung. In »Florian Geyer« läßt er Münzers Ansicht über Luther zitieren: »Du hast die Christenheit verwirrt und kannst sie, da Not hergehet, nicht berichten«. Hier wird der opfernde Seher zum Sucher. Er glaubt, daß den Menschen die Güte fehlt, und läßt schon in »Florian Geyer« den Schacherer Jöslein gut werden. Aber kann man gut werden, wenn die kleinbürgerliche Moral den Menschen so im Blute wallt, daß man einen Jünger von Quint damit zu beleidigen glaubt, daß er »ein durchgefallener Abiturient« ist? Wie soll man gut

werden, wenn man den Spuk von Armut eines Anton Scharf in »Emanuel Quint« sieht? Welche Hilfe soll man den Menschen geben, die Friedrich auf dem Zwischendeck eines untergehenden Schiffes sieht? (Atlantis.) Wie kann man die amerikanisch-europäische Kultur von dem Alpdruck erlösen, wenn sie nach »business and dollar« winselt? (Atlantis.)

Registrierende Seher haben es gut, weil sie nur das Kreuz tragen müssen, aber nach dem lösenden Seher strecken Millionen ihre vom Fluch gezehrten Hände nach dem Almosen aus.

IV.

Kann der Dichter manchmal Almosen schenken? Der Künstler ist meistens das Produkt von Erinnerungen. Nicht nur von Erinnerungen, die man selbst wahrnimmt, sondern auch von solchen, die einmal betretene Landschaften sammelten oder von den Menschen, die mit ihm etwas zu tun hatten, klauten. (Es gibt viele, sogar harmlos aussehende Plätze, die man nicht ohne Beklemmung betreten kann.) Besonders die Erinnerungen von unklaren, konturlosen Landschaften geben das einmal erworbene Blut (wenn man auch glaubt, daß man es anderwärts verschenkt) nie wieder frei. Wenn Hauptmann im »Biberpelz« ein Dienstmädchen schildert, so könnte dieses Dienstmädchen, wo immer es auch leben und assimiliert sein mag, immer nur als der Typus eines schlesischen Mädchens erkannt werden. Wie Hauptmann in Griechenland die Trinker sieht, sieht er sie trotz alles mythologischen Wissens nur mit schlesischen Augen. Es ist wirklich kein Zufall (für Hauptmann gibt es ja auch keinen), daß Friedrich schon am ersten Tage in Amerika nach dem durchlebten Grauen einem Schlesier begegnet. (Atlantis.)

Wenn ich auch mit Gerhart Hauptmann anerkenne, daß es keinen Zufall gibt, so möchte ich trotzdem keine positive Gewißheit über alles haben, was mir begegnet und dem ich begegnen werde. Ich habe eine zu große Abneigung gegen die Psychoanalyse (nicht nur wegen der laut schreienden psychoanalytischen Ärzte), weil sie zu vieles ins Bewußtsein hinüberbringen will. (Ich liebe manchmal noch den Dichter, wenn das auch heute schon altmodisch ist.) Schon die Vorstellung, daß man sich einmal entschleiert haben könnte, ist grausam. Ich habe eine Abneigung dagegen, weil schon dieser Wunsch eine Blasphemie ist und, abgesehen davon, daß die Erfüllung dieses Wunsches eine Unmöglichkeit ist, weil nur Gott evtl. sich ganz und gar sehen kann (und davor sind manchmal sogar die Mystiker erschrocken), könnte sich wirklich der Mensch in seiner Unermeßlichkeit aushalten? Denken wir nur daran, wie in »Atlantis« ein Mensch leidet, weil ihn nur

ein kleines winziges Ereignis prüfen wollte. Gewiß offenbart sich in dem molekülhaftesten Ereignis das ganze Daseinsschicksal, aber denken wir daran, wenn die Millionen Möglichkeiten des Sichtbargewordenen einmal auf den Menschen losstürzen, aus dem Menschen hervorstürzen! Wir haben ja sogar Angst, wenn eine Quintsche Landschaft in uns morgenrotet (und das ist ja sogar Güte, und sogar ein wirklicher Christus mußte am Kreuz sagen: »Herr! Hast Du mich verlassen?«)! Der Mensch versucht, jeder Gegebenheit zu entfliehen. Sogar Seher wie Hauptmann bilden hier keine Ausnahme. (Man erinnere sich nur an den Verzweiflungsschrei mancher Propheten.) War es wirklich nur die Sehnsucht nach der Grenzenlosigkeit, die den Menschen zum Reisen trieb? Die deutschen Dichter (mit Ausnahme von Novalis) haben eine Angst vor dem christlichen Gott. Es ist die Angst, die der Starke vor der Demut hat. Hier liegt auch das ganze protestantische Problem verborgen, das Hauptmann streifend, manchmal ganz wissend, beurteilt. (Es ist kein Zufall, daß die Deutschen heute die größten griechischen Philologen haben.) Es nützt Hauptmann nichts, für den alten Huhn existiert kein Italien und Griechenland. Die Landschaften träumen zu sehr in diesem Seher, und, als die Trudt zu schwer sein Atmen hemmte, versuchte er sich in einem Gedanken zu retten (aber Pippa hätte nicht tanzen dürfen). Aber was nützten ihm die Idealgebilde, die manchmal die Menschen Gott entgegenzuschleudern versuchten. Alles, was man erwirbt, verwirrt sich nur mit der Gegebenheit. (»Hanneles Himmelfahrt« ist da. Der Fuhrmann Henschel hat nur einmal eine Sünde begangen. Pippa durfte nicht einmal aus Mitleid tanzen. Emanuel Quint mußte in den Schweizer Bergen erfrieren, und es ist sicher eine Bestimmung, daß der mystische, asketische, katholische Maler Grunewald ein Deutscher sein mußte.) Die verwirrten Gegebenheiten machen manchmal einen Menschen zum Künstler. Ist es gut so? Der schlesische Spuk, das stille Gebet von italienischen Kleinstädten, der griechische Mythos, der Züricher seelische Sozialismus machten Gerhart Hauptmann zum Dichter, und das ist es, was diesen Seher zum Helfenden machte.

V.

Ich will auch hier nicht über 23 Theaterstücke, 3 Novellen und 3 Romane schreiben, sondern, bevor ich die mystischen Zeichen in Gerhart Hauptmann feststelle, will ich zuerst versuchen, die Synthese seines Werkes zu geben.

Man wirft dem Dichter vor, daß er sich der Zeit entrissen hat, aber abgesehen davon, daß ein wirklich großer Dichter niemals einer Zeit verfallen ist, kann man nie wissen, was aus einem Zola geworden wäre, wenn er sich nicht an den Sozialismus gebunden hätte. Die Beschreibung des

Fourierschen Ideals »Germinal« und der Dreyfusroman sind nicht die besten Werke von Zola. Wie man Sozialist sein kann wie ein Anatole France und niemals sozialistische Werke schaffen, ebenso kann man auch ohne Parteibestempelung sozialistische Bücher schreiben wie Hauptmann. (»Sonnenaufgang«, »Die Weber«, »Kollege Crampton«, »Biberpelz« und »Ratten«.) Man hat in der Literatur der letzten Jahre die »Zeitpredigt« erfunden (von allen Straßenecken tönt sie uns entgegen). Es mag schon sein, daß diese neue Literaturform von der Zeit bedingt ist, aber ihr Fehler ist, daß sie nicht auf dem Zeitschauen basiert ist, sondern nur so in der Luft hängt und von dem leisesten Lüftlein fortgespielt wird. Man kann nicht ohne weiteres sagen, daß Hauptmann nicht die Zeitpredigt hat (wer weiß bestimmt, welches die richtige Zeitpredigt ist?), aber wenn er sie auch nicht hätte, so besitzt er doch etwas viel Grundlegenderes, das Zeitschauen. (Traurige Zeiten — traurige Menschen.)

Hauptmann hat darin Ähnlichkeit mit allen Mystikern, daß, wenn er auch mit schlesischem Schauen sich Ereignisse sucht, er immer nur solche findet (und wenn es auch die kleinsten sind), die ins Universelle hinausfließen. (Die naturalistische Literatur ging daran zugrunde, daß sie nur die Oberfläche als wirklich Packbares auffaßte, und darin erhob sich Hauptmann über sie, daß er den Naturalismus ins Universelle hinauszutragen versuchte.) Man hat in unserer Zeit durch die vielen Zeitpredigten das Gestaltzeichnen verloren, aber es ist, wie wir es im nächsten Kapitel zeigen werden, vielmehr als Naturalismus, wenn Hauptmann seine Gestalten menschlich sichtbar zeichnet.

Die Heimatliebe ist bei ihm nicht nur kein kleinbürgerlicher Schreipatriotismus, auch keine prononcierte Schollengebundenheit, wie bei Rosegger und Schönherr, sondern hat auch darin Seelenerforschung, wie im »Biberpelz« die Frau mit dem Schnaps ihren Mann herumkriegt. Bei Kammacher (»Atlantis«) hat man immer irgendwie die Empfindung, als ob zu dieser Gestalt der kürzlich verstorbene Professor Schleich Modell gestanden hätte. (Das Menschliche und Universelle in einer Büchergestalt ist, wenn man ihr lebendig begegnen kann. Diese Anschauung darf keinesfalls Pamphletromanen gegenüber angewandt werden.) Man irrt sich, wenn man meint, der »Ketzer von Soana« erinnere in der Atmosphäre an die Spukgeschichten aus Locarno von Kleist, weil Kleist hier nicht die Tragik suchte, aber Hauptmann packt in jedem — sogar dem kleinsten — Ereignis den Zentralpunkt. Z. B. Hanne in »Fuhrmann Henschel«, die ein ganzes Nest in Zwiespalt bringt. (Dies soll kein Wertschätzungsvergleich zwischen den beiden Dichtern sein, sondern nur eine Feststellung, wie Hauptmann in

allem, sogar in den Träumen »Hanneles Himmelfahrt«, »Die versunkene Glocke«, »Der arme Heinrich«, »Und Pippa tanzt« und »Kaiser Karls Geisel«, das Reinmenschliche zu suchen versucht.)

Ich habe schon versucht, darauf hinzuweisen, wie der wirkliche Seher wenn er auch von einer Scholle bedingt ist, doch die Menschen über die Scholle hinaus verbinden kann. (Gogol ist dafür ein gutes Beispiel, und Martin Buber sagt in seinem »Baal Schem«: »Seine Füße waren so geheiligt, daß er, wenn er ging, Welten miteinander verband«.) Der Dichter sieht auch das fremde Leid. In »Atlantis« hat die kleine Russin schon nichts anderes (das Schicksal hat ihr alles genommen), als daß sie auf die Bourgeoisie schimpfen kann. (In dieser Feststellung liegt eine Traurigkeit.) Der französische Dichter Cendrars hat in seinem Buch »Pâqûes« New York an einem Osterntag geschildert, einen Spaziergang durch das Seelenleben eines praktischen Menschen gemacht. Wir bekommen durch dieses Buch Mitleid mit den Dollarmenschen. Kein Mensch ist diesem Gedanken Cendrars so nahe gekommen wie Hauptmann (nicht einmal Bruns im »Der unbekannte Gott«). Der Dichter Hauptmann sieht in »Atlantis« Menschen, die dem Schicksal entgegenfahren und nichts anderes als Dollars erwarten. Er akzeptiert vollständig den an Mystizismus grenzenden Schopenhauerschen Satz: »Alle Liebe ist Mitleid«, und von diesem Mitleid aus sieht der Schlesier nur gedrückte Menschenkinder, tragische Frauen, einen Artisten ohne Arme, der in einem Varieté dem schaulustigen Dollarvolk Bachsche Musik mit den Füßen vorspielt. Er sieht auch die Häßlichkeit dieser Menschen, aber sein Mitleid ist zu groß, um über sie zu richten. Sie fahren nur ihrem Schicksal entgegen, und keiner will helfen. In »Florian Geyer« prahlt Sartorius, daß er dem Adel gedient hat — »aber dem Pöpel nicht«. Das ist es ja eben, nur wenige dienen dem Pöpel bis zum Ende ihres Lebens und machen Odysseusfahrten für den Pöpel durch alle Ideologien. Manchmal sah Hauptmann Möglichkeiten in Schollegebundenheit auftauchen, als er sie aber fassen wollte, sah er, daß es nur Irrlichter waren. Es gibt Augenblicke, wo er sich über die Kulturmöglichkeiten freut (sogar noch in »Atlantis«), aber dann wieder erschrickt er, weil »nicht die Menschen besitzen die Kultur, sondern die Kultur besitzt die Menschen« (Atlantis), und er muß seufzen, so daß er Leon Bloy ähnlich wird: »Was bedeutet im Grunde das bißchen Entdeckung von Amerika?« (Atlantis.) Ja, sind wir denn im Schicksalüberwinden mit all diesem Zeug vorwärtsgekommen? Wir haben Geld und Reporterklatsch, aber wen schmerzt es noch, wenn so ein Schiff mit einigen tausend Menschen untergeht? (Atlantis.) Der Seher weiß nun (er wußte es als Erster in dem modernen Deutschland), daß es die Güte ist, die dem

Menschen fehlt, und nun kommen die Märchen, mit denen Hauptmann die Güte lehren will.

VI.

Friedrich sagt zwar in »Atlantis«: »Ich kann den Menschen das Opfer nicht bringen, eine Beschäftigung beizubehalten, die mich traurig, ja schwermütig macht«, aber Hauptmann ist schon längst viel weiter als diese Versuchungsskepsis. Er durfte schauen. Ist Mystizismus wirklich nur ein Märchen? (wie man manchmal das größte Werk bei Hauptmann auffaßt). Es wird leider auf dem Gebiet des Mystizismus zuviel Unfug getrieben. Ich sah einmal in der Friedrichstraße (Berlin) einen Kamelott, der auf offener Straße das Tischrücken zeigte und für eine Mark Anweisungen verkaufte, wie man mit einem Trick die schwersten Tische zum Geisterklopfen bringen kann. Gewiß hat Tischrücken mit Mystizismus nichts gemein, aber wie man in den letzten Jahrzehnten den Mystizismus betrieb, trennt den Mystizismus nicht viel mehr von dem Straßentischrücker, und es wird leider fast diskreditierend, wenn man einen Dichter wie Gerhart Hauptmann als Mystiker betrachtet. Denselben Unfug, den wir vielen Mystikern vorwerfen, müssen wir auch über viele Kritiker des Mystizismus sagen. Vor einigen Monaten hatte ich ein Buch in der Hand über Hauptmanns großen Landsmann, den schlesischen Mystiker Jakob Böhme, von Psychoanalytiker Dr. A. Kielholz, der Böhme in einer ganz naiven Weise vom sexuellen Standpunkt aus behandelt. Dieses Buch ist auch schon deshalb staunenswert, weil in den letzten Jahren gerade die Naturwissenschaft in unheimlich vielen Mysterien stolperte; da mußte eine psychische Wissenschaft (wie es doch die Psychoanalyse zu sein beansprucht) viel mehr davor zurückschrecken, eine oberflächliche Beurteilung der Mystik zu treiben. Noch staunenswerter ist, daß gerade ein Psychoanalytiker, Johannnes Nohl, den Mystiker Franz von Baader für unsere Zeit entdeckte.

Die Angst vor dem Außerhalb war sicher immer die Intuition zu jeder Religion. Hauptmann sagt in »Atlantis«: »Der Mensch ist dem Unerforschlichen immer alleine gegenübergestellt«. Das Landschaftsgefühl (alle Mystiker haben starkes Landschaftsgefühl) ist es, das den Menschen nicht nur zum Mysterienseher, sondern auch zum Religionsstifter (oder wenigstens zum Religionsbekenner) machen kann. Hauptmann sagt im »Griechischen Frühling«: »Das religiöse Empfinden hat seine tiefste Wurzel in der Natur« und der Dichter sieht im »Griechischen Frühling« auch für Gottheiten prädestinierte Plätze. Quint sagt: »Überall in der Natur ist das Wartende«. Als Florian Geyer sein ganzes Werk vernichtet sieht, versucht er sich darin zu retten, daß er erzählt, er habe Marco Polo gelesen und werde auf Reisen

gehen. Will dieser Gottsucher den Herrn in der Weite finden? Hauptmanns Landschaftsempfinden äußert sich auch darin, daß er für jedes Thema eine besondere dazu passende Landschaft aussucht. Es ist kein Zufall, daß er den »Ketzer von Soana« (Ketzer gibt es ja, wie wir nachfolgend sehen werden, auch für Hauptmann nicht) im Kanton Tessin (Italienische Schweiz) auftreten läßt. Er wollte damit den Kontrast zu Quint geben. Das ist ihm nicht gelungen, weil er ja selbst weiß, daß sogar das Griechentum nichts Ketzerisches an sich hat und weil die Aszesesucht sogar dort ihr heiliges Gesicht hervorstreckt, wo unser Dichter aufjauchzen will. Ich kenne den Kanton Tessin seit 20 Jahren. Es ist der seltsamste Teil der Schweiz. Wenn die Bahn den Gotthardtunnel verläßt, trägt die Landschaft ein ganz verändertes Antlitz. Ich habe ganz große Erdflächen gesehen, wo man einen Todeshauch verspürte und wo die Sonne nur sehr selten schien. Man stolpert auf Schritt und Tritt in Ruinenhäusern. Es gibt ganze Dörfer, in denen es keinen Mann gibt; der Boden trägt nichts, und die Männer sind nach Amerika gefahren, um Geld zu verdienen. Sehr viele Revolutionäre wie auch ein Fürst Bakunin haben sich in dieser Gegend auf der Flucht von den Revolutionsorten verborgen, und noch während des Krieges gab es einige anarchistische Kolonien in diesem Kanton. Nirgendwo in der Welt gibt es so viel Theosophen, Spiritisten und Vegetarier wie in Tessin. (Erinnert diese ganze Atmosphäre nicht an Schlesien?) In dieser Landschaft fragt Hauptmann: »War das nicht die Männin, die syrische Göttin, die mit Gott zerfiel, um sich ganz dem Mann zu schenken?« (Ketzer von Soana.) Aber gibt es denn überhaupt einen Sündenfall, der den Menschen von Gott isoliert trifft? Mit dieser Frage quält sich jeder Mystiker, auch Gerhart Hauptmann. Hannele fragt: »Schwester Martha! gibt es Sünden . . . gibt es Sünden, die nicht vergeben werden?« — Im »Armen Heinrich« fragt Heinrich: »Ist Gott barmherzig?« Und die Antwort dröhnt dunkel. Nach Quints Ansicht hätte man den alten Adam kreuzigen sollen. (In dieser Antwort liegt der tiefe Gedanke verborgen, an dem unser ganzes Menschenschicksal haftet. Adam war die erste Versuchung, und eine Kreuzigung wäre ein Zurück gewesen. Den ganzen Menschenaufbau hätte man verhindern können, weil sich im Paradies schon die ganze Weltgeschichte gezeigt hat.) Heinrich winselt in der »Versunkenen Glocke«: »Adam hat noch nicht gewußt, was gut und böse ist«, aber Quint kann nicht verzeihen, der durch die vielen tausend Jahre durch die Menschheitsgeschichte geschleifte Gott wird unbarmherzig: »Die Sünde steht nicht unter dem Gesetz« (bei den Indern ja, weil es dort keine Trennung gibt). Für den europäisch-amerikanischen Gott ist die »Krankheit

nichts anderes als Sünde« (Emanuel Quint), und darin liegt die mystische Erkenntnis von unserem Seher, daß der Narr in Christo sich auch nicht als Arzt, sondern nur als Kranker weiß. Quint predigt als Sünder den Sündern, und schon der alte Wann und Huhn haben sich einander das Gesicht vermischt. Der »Arme Heinrich« kommt zu der Erkenntnis, daß der Mensch nur von »einer Wollustraserei« gezeugt wurde, und sagt:

»Ich muß den Leichnam füttern,
den meine feige Seele schleppen muß:
Gott weiß wozu?! Gott weiß, wohin?! Genug!«

Die armen Seelen jammern nach Erlösung, der alte Adam ist von dem langen Golgathaweg müde geworden. Ottacker sagt im »Armen Heinrich«: »Die Welt ist schlimm und voller Teufel«, aber die Erlösung kann nicht kommen, weil es nach Quint sogar keine Hölle gibt, oder ist vielleicht Adams Weg die Hölle gewesen? Fuhrmann Henschel weiß nicht, warum er schlecht werden mußte, er wollte nur sein Kind lieben. Als die Menschen nach Amerika fahren, legen sich die Frauen Karten, um das Schicksal zu befragen (Atlantis), aber man kann dem Schicksal nicht entfliehen; der arme Heizer versuchte, Amerika sich zu erschleichen. (Atlantis.) Von überall her droht Gefahr und »Kann man sich wundern, wenn Seeleute abergläubisch sind?« (Atlantis.) Wandelt Christus wirklich unter uns? Der Mystiker Hauptmann bejaht. »Es gibt Augenblicke, wo man für einen Menschen verantwortlich ist.« (Atlantis.) Quint ist ein Werkzeug, aber »der Heiland ist gekommen, um die Welt zu überwinden«. Gott fühlt sich in Adams Körper zu gehemmt. Nach Quint »muß Christus immer geächtet sein«, weil Gott, trotzdem »er sich überall erwartet fühlt«, nur mit dem Christusgang sich wieder erobern kann, und vielmal mußten Quints schon entfliehen vor dem Augenblick, wo sie für das Hilfewarten etwas hätten geben können. Heinrich in der »Versunkenen Glocke« hat den Himmel oft befragt, wer er sei, hat aber nie eine Antwort darauf bekommen. Martin fragt mit protestantischem Mystizismus Florian Geyer: »Kann Gott sich mit der Kreatur vereinen oder nit?« Nach Quint hat Christus nie gesungen. Warum? und warum wollten Päpste vor Palestrina die Musik aus der Kirche verbannen? Da irrt sich Quint, weil der Aufruf mehr als ein Gebet ist (hierin hat die Zeitpredigt manches Richtige). Die gestorbene Frau läutet unter dem Meer die Glocken, und Heinrich muß mit. (Versunkene Glocke.) Gewiß hat Quint nicht nur darin recht: »Womit wollen sie Gott dienen außer Gott?«, sondern auch darin: »Wer in Gott ist, der betet nicht, zu wem sollte er auch beten?« Aber Huysmans erwähnt in »Dort

unten«, daß in dem Augenblick, wo der heilige Isidor starb, plötzlich ohne Anlaß die Totenglocke zu läuten begann. Ist der Augenblick, wo man zu dem Aufruf kommt, nicht eine Offenbarung?

Ich persönlich bin ja nicht für den Streit um und gegen die Kirche, aber da ich jede Kirche (wenn sie auch manchmal ihren Zweck verfehlt) für eine Offenbarung halte, so finde ich ungeheure Trostspendung darin, wenn Hauptmann im »Ketzer von Soana« sagt: »Von den Segnungen und Tröstungen der Mutterkirche dürfe man keinen noch so verirrten Sünder ausschließen«. Und Benedikt sagt auch mit Recht:

»Was ein Verirrter auch mag von sich meinen,
Er bleibt doch Gottes Kinde.«

(Armer Heinrich.) Der Trost, den die Kirche gibt, dart nur ein Geschenk sein. Armer Heinrich: »Was man gewährt, muß Gnade und Barmherzigkeit sein«.

Und wenn die Tröstungen auch lange auf sich warten lassen, so sehnt sich doch jede Kreatur nach Gott. Ist es nicht ein Flehen zu Gott, wenn man sich in den »Ratten« nach einem Kinde sehnt? Ist es nicht ein Zurückwollen in Gott, wenn Adelige in den mittelalterlichen Bauernaufständen wieder Bauern sein möchten? (Hier klingt das Wort Rilkes zu Gott nach: »Du bist der Bauer mit dem Barte, von Ewigkeit zu Ewigkeit«.) Geyer sagt, er habe einer göttlichen Sache gedient und könne nicht mehr einem König dienen. Sehnt sich nicht Gott in das Ursein zurück in den Worten des Ketzers von Soana: »Laß mich teilnehmen an dem Schöpfungswerk?«

Trotzdem alle Mystiker, auch Quint, den Schmerz (Hang nach Aszese) süß finden, haben die meisten Mystiker vor der letzten Offenbarung Angst. Wann: »Du fürchtest den Blitz, der erlösen soll?« Hauptmann sieht, was hier nötig ist, und in der »Versunkenen Glocke« weiß Heinrich plötzlich, »daß das Leben der Tod und der Tod das Leben ist«. Schon in »Sonnenaufgang« (das doch ganz naturalistisch sein soll) sagt Loth zu Helene, er berausche sich in glücklichen Momenten daran, daß er seinen Tod mit Bewußtsein in der Hand hat. (Das klingt ganz Dostojewskiisch; man denke nur daran, wie ein Mensch in den »Dämonen« über den Tod philosophiert.) Nur für wenige und nur dann, wenn man das Packbare, Faßbare nicht zur Hand hat, kommt die Offenbarung (wie in »Atlantis« über den Untergang des Schiffes), aber man hat oder nur wenige haben die Kraft, die Offenbarung helfend zu gestalten.

Schultheiß sagt zu Florian Geyer: »Du hättest mit eisernen Ruten die Menschen zu ihrem Heil zwingen sollen« — aber kann man das?! Geht nicht jede Kirche und jeder Staat in diesem Intuitivgedanken zugrunde?

Geyer zitiert, daß die heilige Agathe in den Märtyrertod ging wie zum Tanz, und im »Griechischen Frühling« finden wir bei Hauptmann folgende Worte: »Als höchste menschliche Lebensform erscheint mir die Heiterkeit«. Ja, in Griechenland war es noch möglich, Diogenes zu sein, aber bei uns in der europäisch-amerikanischen Kultur ist nur noch die Güte möglich, und der schlesische Seher läßt die Menschen, wie in »Hanneles Himmelfahrt« Seidel, gut werden! Er schaut die Menschen mit Mitleid. Hauptmann liebt die Armen nicht mit der Begrenztheit der materialistischen Sozialisten. Armut ist jede Tragik und Sünde. Alles beginnt bei diesem Dichter mit Armut. Emanuel Quint ist ein unehelicher Sohn. Man gibt dem Verruchtesten Liebe. (Ketzer von Soana.) Der Spukartist in »Atlantis« wird gerettet. Wenn der arme Heinrich philosophiert: »Die Armen sind reicher als die Reichen«, dann klingt das nicht so pseudochristlich oberflächlich wie bei Maeterlinck, weil wir bei Hauptmann ein wirkliches Christentum haben. Man pflegte die alten Weiber immer hexenhaft zu zeichnen, unser Dichter läßt in »Hanneles Himmelfahrt« das alte zerlumpte Bettelweib Tulpe beten: »Ach bleib mit Deiner Gnade bei uns Herr Jesus Christ«.

Man kann es ja nur selten wissen, was hinter der sichtbaren Hülle steckt. Die Reinheit ist allgegenwärtig, und wo sie zu sehr verborgen ist, da sehnt man sich und fleht nach ihr. Der arme Heinrich jammert: »Gott, mach mich rein«. (Liegt in diesen Worten nicht der ganze Verlainesche Weg?) Für Kaiser Karl ist Gersuind trotz ihres Dschungelganges rein, und sogar ein solcher Dostojewskischer Tolpatsch wie Wolf im »Biberpelz« hat in seiner Bewegungsausstrahlung einen Reinheitswunsch. Und dieser Reinheitswunsch ist es, den Gerhart Hauptmann, der schlesische Seher, von seinen mystischen Fahrten für uns mitgebracht hat.

OTTEGEBE / DIE FRAU IN GERHART HAUPTMANNS WERK

VON

MANFRED GEORG

»iedoch geliebte irz aller meist
von gotes gebe ein süezer geist.«
Hartmann von Aue



ls in die dumpfige, nächtliche Hütte des alten Huhn das Wunder der holdseligen Pippa fällt, da ist es, als ob dem Waldmenschen, dem halben Kentauren, der Duft und Zauber dieses Frauenwunders so tief und süß in die brünstige Brust hinabbrechen, daß sie zu springen droht. Er taumelt von jähem Rausch erfaßt aus dem Brodem der Kammer ins Freie. Die Schwäche jubelnder Wollust und schmerzlicher Freude zugleich macht seine Kniee zittern. Vom Fenster aus sehen ihn Hellriegel und Pippa draußen stehen, gleich einem furchtbaren Waldgott, »den Bart und die Wimpern voller Eiszapfen, die Hände gespreizt emporgestreckt. So steht er da und rührt sich nicht, die geschlossenen Augen nach Osten gerichtet«. Und da das erste Morgenlicht seine narbigen Lider bestrahlt, schreit er. Schreit wie ein Stier auf der Weide, der im Klange seines Lebensbewußtseins bersten möchte. Schreit auf wie ein aus den tiefsten Schächten zur Sonne erweckter Gigant. Einen unverständlichen Ton, der mächtig anschwillt, um sich im Schluchzen zu senken. Hellriegel lauscht. Es ergreift ihn der Klang, den er kaum zu deuten weiß. Schüchtern tastet er nach einem Begriff und flüstert dann ahnungsvoll ergriffen: »Es klang wie . . . es klingt wie . . . wie . . . eine Verkündigung. Wie ju – jumalai klingt es mir.« Und als Pippa, am Worte bastelnd, nach dessen Bedeutung fragt, da erfühlt er das Rufen draußen in seiner ganzen, unartikulierten, wortlosen Wonne. »Wie mir deucht, heißt es: Freude für alle!« Und die Tränen, vergeblich zurückgehalten und verleugnet, brechen aus seinen Augen. Stärker, immer stärker tönte der fremde Ruf, mächtiger flutet das Licht des

Tages auf seinen Klangwellen herein und donnernd steigt die Wintersonne über den Eiskamm des Hochgebirges.

So hat die Jungfrau Pippa, Kind eines vollblütigen, italienischen Falschspielers und einer Phantasie Gottes, die zur Menschin verwandelt eine königliche Nacht bei ihm verschlief, den Urlaut aus der triebstarren Brust des Dunkelmenschen gelöst. Jumalai — der Notruf in Seelenqual, wenn man, die glühende Stirn gegen die Scheiben gepreßt, in Finsternis den Blick verliert; der Ruf der stammelnden Lust, wenn die große Einheit der Zweisamkeit sich vollzieht; der Schrei, wenn die Gurgel vom Alltag zerpreßt wird, der Tod im Wirbel des Tanzes sein Opfer anspringt; der leise Seufzer, wenn das Wunder Kind neben der blutenden Mutter liegt. Vor allem aber der Schrei ohne irdischen Anlaß. Der die Brust durchrüttelt, weil Gott plötzlich in sie einzog auf dem Windpfeil einer Erkenntnis oder der Wolke eines Gedankens, weil ein Tautropfen silbern vom Blatt auf die Hand fiel, glänzende Kugel wie die Träne der Geliebten, oder weil die Abendfarbe des Himmels so beglückend das Rund einer Meeresweite überströmt, als feierten die Welten die Vermählung des Ozeans mit dem stürzenden Glutball. Jumalai! Es ist wie der Wehruf des Juden Jesus, der in den Nagelwunden das Leid der Menschen in sich preßt, wie die jauchzende Todesfanfare des Führers, der unter dem wehenden Salut der Freiheitsfahnen kugelzerrissen in den Staub rollt.

Diesen Urlaut löst Pippa aus, aus dem Frauengarten Gerhart Hauptmanns das schwebendste, zarteste, geheimnisvollste Geschöpf. Und da sie dies vermag, kann nichts ihr rätselhaftes Elfenwesen besser benennen. Sie ist die Freude für alle, die innige Beglückung, der Inbegriff der heimlichen Sehnsucht, die alle brennt. Die Sehnsucht, die stirbt, da sie in den Bann des dunklen Gierwillens gerät und mit ihrem Verlöschen das von ihr besessene arme Menschtier zugleich vernichtet.

Obwohl »Sterben« der unrechte Ausdruck sein mag. Wenn in dem Kosmos dieses Dichters ein Herz zu schlagen aufhört, so tritt keine Person aus dem Spiel ab, wird kein Akt geschlossen, kein Effekt gewollt. Sondern eine Welt hat sich vollendet und vor den neugierigen Blick, da die Lebenszusammenhänge rissen, den einstürzenden Sternenbau sehen zu wollen, zieht sich der dichte Vorhang des Endes überhaupt. Ob Florian Geyer, ob die Mutter Wolffen in die Sense des Todes fallen, man empfindet es nicht etwa so wie den Abschluß der Episode Maria oder Posa, über deren Leichentuch erst flammend die vom Körper befreiten Ideen auflodern. Die Schillerschen Teilschicksale erwecken das Mitleid nur durch die Melodie der Verse, die zu ihnen erklingt. Sie sind irreal und un-

verwoben mit dem Weltganzen, in dem sie sich vollziehen. Gott und Natur bleiben Behelfs- und Stimmungsmittel. Der Tod ist Geschehnis der Intrige, intellektuelle Demonstration für die Begriffe von Liebe, Strafe, Reue und anderen moralischen Komplexen. Hauptmanns Menschen aber leben organisch. Sie sind da von Anbeginn zu Anbeginn und wachsen vor dem Horizont der Ewigkeit wie eine Pflanze oder Flötenschall, der in einen Wind gerät, plötzlich da ist an unseren Ohren, anschwillt und verklingt, und wir hören ihn noch in der Nacht, wenn er längst schon dem Brausen des Raumes vermischt unvergänglich in der Tiefe der Empfindung widerhallt. So wachsen auch die Menschen, die Hauptmann aus ihrem Urschlaf geweckt ins Leben stellt, in ihren Tod hinein. Er überfällt sie nicht im Zufall. Sie gehen ein, wenn ihre seelische Materie verbraucht ist. Zu Asche und Erde, zu Blatt und Rinde. Entseelt. So sinkt Pippa hin, erstickter Sonnenfunken, vor dem Seherauge des alten Wann, des Mannes, den der Dichter wie nur wenige in seinen Stücken aus der Flut der Ereignisse abseits gestellt hat und der verharrt, das Auge rätselvoll in Betrachtung. Ein demütiger Erhabener, der in des Marienkäfers Flügelschlag das Atmen der Sphären belauscht. Erst hier, in einer Spätschöpfung, taucht ganz bezeichnenderweise eine solche Gestalt auf, die zum Mittler zwischen Gott und Dichter wird und in deren kaltem Glutschein sich deutlich die immer etwas gehetzten Schatten allen anderen abheben, die rastlos ihrem Sterbetag entgegenleben. Mit dem Schrei in der Brust und dem Drang, sich zu verschwenden. Alle Frauen Hauptmanns, an ihrer Spitze Pippa, die am stärksten Entkörperte, tragen ihn in sich. Sie sind eine Welt, sie tragen eine Welt, und wenn sie lieben, lieben sie eine Welt. Und so ist ihre Hingabe Freude für alle. Auch Schmerz für alle. Nähret doch keiner sich in Säften, die er nicht einem Nächsten entzieht.

Wenn nun vorhin gesagt wurde, daß kein Mensch in Gerhart Hauptmanns Schöpfungen Episodist im Sinne der deutsch-klassischen Nebenrollen ist — ganz anders liegt das Verhältnis in der Welt Shakespeares —, so sollte damit im wesentlichen angedeutet werden, daß er niemals zu symbolischen, gedankenpropagandistischen oder bühnentechnischen Zwecken mißbraucht wird, wie es etwa, wenn auch dramaturgisch noch so verschieden, bei so einander konträren Dichtern wie Schiller, Wedekind oder Unruh geschieht. Aber das Bestreben, die überragende Individualität in einen Kreis minderer Persönlichkeiten zu stellen und mit dem Blut letzterer zu mästen, ist deshalb nie so groß, weil Hauptmann stets die ganze Welt in ihrem Glanz und Elend vor sich liegen sieht, weil er keinen virtuosen Blick, sondern die dichterische Schau hat. In den Frühdramen wirkt da-

durch das dramatische Gewicht manchmal fast etwas bewußt verteilt. Das wandelt sich aber dann mit einem Schlage im Drama der Masse, dem seit Büchner einzigen wahrhaft revolutionären Schauspiel der Deutschen, den »Webern«, ins unmittelbare Gegenteil, um bald darauf in höchst gesteigerter Form, im »Florian Geyer«, völlig gelöst zu werden. Karlstadt, der Rektor Besenmeyer, noch besser aber die Gestalt der Lagerdirne Marei sind Beispiele dafür, wie jedes Wesen voll Blut und Atem ist, dem der Dichter wenn auch nur wenige Worte eingehaucht hat.

Es bleibt unübertrefflich, wie das Bauernmädchen, in dem Panorama des heldischen Untergangs neben der fischblütigen Grumbacherin die einzige Frau, mit ihren drei Sätzen und einigen knappen Bemerkungen über sie durch ihre stumme Tat in den Wirbel der Geschicke voll hineingerissen ist. Im plumpen Schuh, die junge nackte Brust schon wund unter dem groben Linnen, dient sie im Bauernhaufen dem Führer in steter Bereitschaft. Sie ist ihm Dienerin, Schenkin, ist die treue Botin, die sich in Feindeshaus durchschlägt Marter und Tod zu Trotz, und deren vom Morddolch aufgejagter Todesschrei dem verratenen Geyer die letzte Stunde kündet. Gebeugt und inbrünstig steht ihr Nacken vor Wort und Streich. Sicherheit ihres Handelns ruht in ihr und man atmet den Geruch ihrer braunen Haut, die die rauhen Winde der Feldlager reiften. Einmal, als das Unglück schon auf der Straße umgeht, springt aus der Fülle der Mannestat ein Liebeswort des schwarzen Ritters ihr in den Schoß: »Dein Haar ist mir lieber als das der allerseligsten Jungfrau.« Und wenig später, da der tapfere Tellermann feierlich verhaucht, muß sie Bescheid geben, wo man die erste und die zweite Nacht nach dem Tode ist. Und siehe, sie hat auch ein frommes Herz, das es weiß. Wie ein altes Volkslied ist dies Mädchen. Nur von kargen Strophen, aber voll herber Süßigkeit, die das Wasser in die Augen treibt. Die ganze ergebene Sehnsucht des schweigenden Volkes, der bewußten Unterjochten ist in ihr. Für das Gute zu sterben, ohne Pathetik, wie sie ohne Geste lebte, ist Naturgebot. So ist Hauptmann im männlichsten Stück eine der schönsten weiblichen Gestalten geraten.

Doch Marei ist noch der Masse verwoben, ihre Gefolgschaft nicht unbedingt ihrem Frauentum entwachsen. Es ist im Grunde auch unwichtig, hier den Ursprung des Opfers zu suchen. Denn gerade die hüllenden Schleier, aus denen nur die nackte Tat ins Grellicht der Bühne hinaustritt, lassen die dumpfe Süße des geheimnisvollen Da-Seins der Marei erahnen. Im »Armen Heinrich« ist das psychologisch-dramatische Gegenstück geschaffen. Hier wird in fünf von dichterischer Kraft und Sprachpracht wie in keinem anderen Drama Hauptmanns überreichen Akten ein einziges



Szenenbild: Die Weber
Entwurf von Hans [illegible]
Hauptmann Festspiele [illegible] Jahrhunderthalle Breslau



Gefühl, das Liebeserwachen einer Mädchenseele, in immer stärkeren Wallungen zum überirdischen Ausdruck gesteigert. Dies Werk, von dem Paul Schlenther bei seinem Erscheinen im Jahre 1902 begeistert ausrief, es eröffne seiner Meinung nach die deutsche dramatische Dichtkunst des neuen Jahrhunderts in größter Art, zeigt das andere Gesicht Gerhart Hauptmanns. Florian Geyer war das grandioseste Bild eines Zusammen=pralls von Mensch und Welt, jenes ewigen, tragischen Handels, dessen Inhalt im Satz des Rektors Besenmeyer einbeschlossen ist, der vom Unter=fangen des Schwarzen Ritters, als die Feuer niederlohen, in Bitternis murrt: »Wie fing sich der Handel so glücklich an und wie fast gewaltig, und wie gehet es gar so kläglich aus.« Zerspalten klaffen Welt und Mensch auseinander, zerschmetterten Schädels, zerstampfter Idee liegt der Held. Im »Armen Heinrich« brausen die Geschlechter, mächtig im Letzten auf=gereizt und entfesselt, ineinander. Und aus dem äußersten Einsatz, aus dem Zusammenwerfen beider Leben in den Tod, aus dem Doppelopfer des restlosen Verzichtes auf eigenes Glück um des andern willen, blüht über dem Erlöschen dieses Wirrwarrs von Scham, Brunst, Frömmigkeit und Zweifel, feierlich umläutet von der Harmonie einer höheren Einheit, der Friede der Verbundenheit auf. Irdisches Glück bereitet sich, und das gibt diesem Drama hier den Vorrang vor dem intuitiv bedeutend stärker erfaßten »Und Pippa tanzt«, das sich in die Welt der Ahnung verliert, und in dem alle Grenzen und Abgrenzungen ins Unbestimmbare ver=schwimmen. Seinem Gotte war Gerhart Hauptmann darin freilich nah wie nirgends sonst. Die Sehnsucht nach dem lichten Frühling, dem Duft der Frauen, dem unnennbar sprengenden Gefühl in der Brust unter süd=lichem Sternenhimmel auf abendlichem Meer, die Unrast im Blut, wo nichts ist als Wunsch und heißes Herz, sie sind in Pippas hellem Schweben, im zarten Lächeln, im ahnungslosen Sterben, das wie das ferne Zerklirren eines feinen Glases ist, zur Melodie geworden. Pippa ist die himmlische, Ottegebe ist die irdische Musik. In der Himmel, Bienensummen, das Rascheln betauter Füße in morgenfrischem Gras ebenso sind wie das gewaltige Orchester der menschlichen Sinne vom silbernen Glockenton der Scham bis zum wilden Feuerruf der nicht mehr gezügelten Brunst. Eine Entwicklung, die oft wie Flugfeuer vom Funkenstieben zur brennenden Saat nur die Sekunde eines Windhauches braucht und dabei doch wie der werdende Mensch die Stadien der Urzeit in rasender Folge durchmacht, ist hier bei ihrer ungeheuren Wichtigkeit genommen. Das herrliche Gottes=geschenk der aufglimmenden Süchte mit ihren betäubend lustvollen Brand=wunden ist eingefangen in einem Netz von Wohllaut, im Klanggrund einer

Sprache, die ihresgleichen in der Weltenliteratur sucht. Und sie tönt um die rührende Liebesmagd Ottegebe, sphärische Harfe zu ihrer Ehre.

Es ist viel, vorzüglich auch von unbestechlichen Freunden des Dichters, gegen diese Dichtung gesagt worden. Die Einwände wandten sich meist gegen die (scheinbare) Verquickung von Naturalismus und Mystik, gegen das Wunder der Heilung des von der Miselsucht befallenen Heinrich, oder — und das tut auch unbegreiflicherweise Kerr, der sonst in seinen vielen Kritiken am Werke Hauptmanns deren innerstem Geist nah wie kaum ein zweiter gekommen ist — man wies allzu realistisch auf die Unmöglichkeit der Wirkung von Gemütsvorgängen auf Hautkrankheiten hin. Auch erachtet man Heinrichs schließliche Selbstüberwindung, da er Ottegebes Opferschlachtung verhindert, als das Werk eines von Beginn an Glaubenslosen für unverhältnismäßig geringfügig.

Aber all das mag wohl nur daher kommen, daß man nicht, befangen durch die meist voraufgegangene Lektüre des mittelalterlichen Sagenidylls, sieht, wie Hauptmann die Schwerpunkte so ganz anders verteilt hat, als der fromme Schwabe Hartmann von Aue es tat. Ottegebe ist dem Geschehensmotor, dem Gedanken der Hingabe, im Stück der Gegenwart viel stärker verfallen, weil in ihm ihr Schicksal nicht durch eine höhere Mission, sondern durch ihr Blut beschlossen ist. Und darum verliert der Vorgang in Salerno, der Bluttag selbst und die Wandlung Heinrichs stark an Gewicht, darum liegt der Höhepunkt des Dramas im Sturz des Helden in die offenen Arme des Kindes, im Kniefall vor der Ekstase, im Besiegtsein von der eigenen menschlichen Not und Ottegebes Überwindungswillen. Die Annahme der Todesbereitschaft Ottegebes erhellt in hinreißender Klarheit die Stellung des Mannes zur Frau und die spätere ausgleichende Tat, die nun nicht mehr nur aus Gründen dramatischer Technik in die Erzählung verlegt ist, sondern aus dem sicheren dichterischen Instinkt ihrer minderen Wesentlichkeit, erscheint lediglich als ein gewaltiger, seelischer Reflex, der sich zum Handeln mit notwendiger Rückläufigkeit entladet. Der letzte große Akt, der nach den dunklen Tönen der Qual und des sich ins Maßlose steigernden Leids eine einzige helle Fanfare des Jubels ist, gemahnt in seiner epischen Lyrik und dem musikhaften Ausklang an das weltheitere, mondnachtblaue Ende mancher Werke Shakespeares, das über das verhallende Spiel der bewegten Szene einen farbigen Traumschleier webt.

Mit dieser Deutung erhält auch Ottegebe das vollste, ihr zukommende Licht. Sie erfährt die Liebe zu Heinrich schon ganz früh. Da er bei kurzen Jagdaufenthalten auf dem stillen Meierhof ihr mit der Hand übers Haar fährt und sie sein »klein Gemahl« nennt, fällt ihr der erste Keim

der Liebe schwer von Fruchtbarkeit ins Bewußtsein und verkapselt sich dort, wo es am tiefsten ist. Bis nach Jahren in ihr beim Anblick des mit allen Sinnen unbewußt geliebten Mannes nun die ganze jähe Leidenschaft der Jungfrau Gewordenen als Frucht aus diesem lose hingesäten Wort aufbricht. Sie ist rot und mit dem Blute der Herzgrube und des Schoßes getränkt. Was aber ist Liebe, wenn nicht der Tod für den andern? Und wenn die Liebe des Geistes, die den Mann für die Idee lodern läßt und einen Gegner unterm zerbrochenen Bannerschaft begräbt, mit der bis zum Tod unbedingten Unterwerfung unter das erwählte Prinzip endet, so ist die Liebe des Körpers nicht minder gewaltig und vernichtend. Endet die Wollust, die die Frau zur Fackel macht, nicht eigentlich im Tod? Liebe ist Mord und hätte die Natur mit Todesfurcht, Muttertrieb und Bitternis keine Dämme und Balken vor das Verströmen in die ans Unendliche streifende Auflösung der fraulichen Lust geschichtet, was erbäte die Frau nicht flehentlicher als den Tod in Lust? Todesopfer der Frau ist stets, das des Mannes für sie sehr selten Beweis hingebendster Bereitschaft. Erwiderung des Mannes in Lust ist kaum erhört, die der Frau aber tausendmal erfleht, und wo die Sinne rissen, zuweilen wild erfüllt. Dies sind nicht die Fälle perversen Verbrechens, die hier ganz ausschalten, sondern jene des Willens zum anderen, hinter Gesicht, Haut und streichelnde Finger ihm zu kommen, der über den mystischen Tod im Kinde hinaus will.

So wird der »Arme Heinrich« zum Drama, in dem Hauptmann bis in den allerheiligsten Bezirk des Menscheninnern vordrang. Die Außenwelt lugt nur soweit, wie sie organisch einfach nicht fortzudenken ist, in diesem Zweiseelendom, und kein Einfluß von draußen belebt oder hemmt die Gänge dieses Duells zweier Herzen, wie es einsamer sonst nirgends in des Dichters Werk ausgefochten wird. Und darum strahlt auch Ottegebes helle Gestalt der ewigen Braut in ursprünglicherem Licht als die ihrer verzückten Genossinnen Hannele, Gersuind, Rautendelein und in fernerer Beziehung Griselda, Sidselill und jener fast stummen, kaum mit Namen genannten Geschöpfe, die gleich der Kellnerin im »Crampton« plötzlich wie aus der Wand treten. Ein helfendes Wort oder Tun aus magischen Tiefen ist plötzlich da und dann verschlingt alles sogleich wieder lautlos der Strom des Geschehens. Das zarteste Thema umgoß Hauptmann mit seiner geschliffensten Sprache, hinter deren wie Kirchenfenster klarfarbigen Worten sich das hochzeitliche Spiel begibt. In seiner Tiefe rührt er an Dinge, die die letzten sind und deren manche nur die Form des Berichts ertragen. Der ganze Kreis des fraulichen Gefühls wird ausgeschritten und ganz der des Manneskampfes durchschweift. Das große Panorama des Hintergrundes

aber ist — und wie sollte es anders sein? — die Natur mit ihren tausend jubelnden Lebensstimmen, deren Atem orchestral den Beginn durchweht, mit dem bräunlichen Herbstfall des Laubes im sich neigenden Geschick, der Schwärze der Nacht, die unablenkbar um den Seelensturm in der Eremitenhütte dunkel wittert, und der heiteren Ruhe der Luft, die friedlich den beseligenden Ausgang umleuchtet.

Und wie die Frau ganz dem Werden der Natur verhaftet ist und gebührend selbst ein Stück davon, so tritt auch Ottegebe elementar aus ihrem elementaren Rahmen heraus. Sie ist ein in höchstes Mädchentum hinaufgepeitschtes Bauernkind, das ganz nah der sprossenden Erde deren ganze vulkanische, schöpferische Kraft birgt. Darum erscheint auch ihre Verzückung niemals unirdisch, wie sie uns der gute, plumpe Sinn der schon auf lebensentfärbte Begriffe gläubig gedrillten Eltern sieht, und niemals trotz flagellantischer letzter Not nervös wie die einer Asphaltmenschin. Die gibt es unter den bedeutenderen Frauengestalten Hauptmanns überhaupt nicht. Sie sind im Grunde fast alle Proletarierinnen in des Wortes schönster Bedeutung und reichen mit den Stirnen in die Wolken des höchsten Frauenhimmels. Wedekinds Lulu ist nicht dabei, die Pantherin voll sinnloser unbewußter Triebe, die ahnungslos und lustvoll Mann um Mann in ihrem Schoße untergehen läßt und in unerbittlicher Folgerichtigkeit im Augenblick der phantastischsten Lust, da das Manntier seine Grenzen überrennt, vom Mord zerfleischt wird. Der Phallus und das Messer ergänzen sich zu grausigem Mord. Aber für Hauptmann sind die Blumenmädchen und ihre Laufbahn als solche problemlos. Sie gespenstern bei ihm wohl wie die Knobbes in den »Ratten« zwischendurch auf, aber sie sind immer umgeben von allen Voraussetzungen und Bedingungen ihres Seins, nicht wie bei Wedekind mit einem brutal-bitteren Ruck aus dem Nichts auf einmal zur Diskussion hingestellt. Und nichts ist bezeichnender für den durch alle Zeit im Erdreich seiner schlesischen Heimat, einer der mystischsten und wurzeltiefsten der ganzen deutschen Landschaft, mit den letzten Fasern haftenden Dichters, als das Hauptmotiv, das er in den erdluftfernsten, von den dicksten Schwaden des Großstadtdunstes durchzogenen »Ratten« anschlägt: die unüberwindliche, irdische Sehnsucht der Frau John nach dem Kinde. Auch darf es ihm nicht vergessen werden, daß er in seinem technisch gefügtesten, härtest gezimmerten, unsentimentalsten Werk, dem »Biberpelz«, als einzigen sentimentalen Tupfer auf das kühle, bunte Bild der Wolffen die Erinnerung an das verlorene Söhnchen setzt. Und er strahlt doppelt hell, wenn nachher über das Gesamtbild dieser raubritterlichen Märkerin die schweren Schatten des »Roten Hahnes« fallen, in denen ihre Züge fahl

und schon unheimlich wirken. Ganz aus dem Kern des Dramas quillt die hohe Sage von der Mutterliebe in der »Griselda«, wo die schon gewonnene Einheit von Mann und Frau durch das Kind zersprengt wird und die letzten Trennungsabgründe nur in der schmerzlich-tiefen Weisheit »Du mußt mich weniger lieben, Geliebter« sich schließen. Diese herbstliche Resignation des Gefühls kommt aus dem heißesten Herzen, aber ein Hauch von den Firnen des Verstandes hat es angerührt. So ist dies Wort doch eben Resignation. Das Brautlied ist zu Ende, mit dem Kinde stiegen sie von der Höhe des Lebens wieder zu seinem Anfang zurück. Und siehe, alle Dinge haben plötzlich Bezug auch auf ein Drittes. Deshalb sind Ottegebe und Heinrich die reinste Inkarnation des menschlichen Beieinander und sie die Frau überhaupt, von der alle andern abstammen, die Urmutter. Nicht primitiv, nicht kompliziert, sondern beides, ungebrochen und ununterscheidbar. Bis auch sie später die Tragik der Mutterschaft, der schwerste Erdenrest des Irdischen, eine neue Form des Lebens suchen lassen und ihre Liebe aus Hingabe sich zum Opfer wandeln wird. Nicht als zuckrige Phrase schließt beim Ausgang des Dramas Ottegebe ihr erstes Leben mit den Worten: »Nun sterb' ich doch den süßen Tod!« Hingabe aber ist süße Seligkeit, Opfer aber ist schon vom Geiste herbe gebittert. Beides ist Liebe, nur die Wurzeln münden in zwei Welten.

Die Frau mit dem Kinde gerät in die Stacheln der Umwelt. In der Verstrickung lauert das Durcheinander und die Verwirrung der Beziehungen. Wo die Masken über den Gesichtern hängen und man hart wird aus Scheu, Stolz oder Not. Und diese Verhärtung muß überall da vor sich gehen, wo das Kind ins Leben der Frau tritt. Gewiß, es ist nur ein äußerlicher Anlaß. Aber geht nicht jede große Unbekümmertheit an einem solchen zu Grunde, wird jedes Gemüt nicht hart vor den Rätseln, die ihm das Schicksal mit seinen tausend Verknotungen und Fügungen aufgibt. Bis der Sinn versteint und hilflos ist, bis das Netz über dem wehrlos Gefangenen zugeknüpft wird und die Posaunen der unentdeckbaren ewigen Gerechtigkeit ihr Halali blasen.

Die große Schuldlosigkeit, zu der sich aller Leideskreaturen Schuld summiert, sie wird nirgends von den Dichtern begriffen als dort, wo sie im Alter ihre Gestalten, solchen Zauber sie noch ausströmen mögen, aus dem Chaos des Handelns sich zurückziehen lassen und ihnen eine überdramatische, also eine undramatische Stellung zuweisen. Nicht unbegründet erscheint in der letzten Schöpfung Shakespeares der weise Prospero bei aller Güte nur von lauem Feuer durchglüht. Er hat sich abseits gestellt von Gut und Böse, übt die Funktionen eines fast schon göttlichen Richteramts

und seine Selbstgespräche führt er mit einem unirdischen Partner. Wo aber der dramatische Schöpfer nicht resigniert und auch noch nicht über den finsteren Grimm des trojanischen Haßspiels und des »Timon« hinweg in abgeklärte Sphäre dringt, da wird von neuem immer wieder die Frage der blutenden Seele »Wer ist schuld?« an die Sphinx des Geschehens gestellt. Sie tönt auch aus allen Fugen des Dramas von der Rose Bernd, in der Hauptmann die zweite zentrale Gestalt seiner Frauen in einer schlichten, einprägsamen Plastik geschaffen hat, die sich kaum aus dem Gedächtnis verliert. Rose Bernd, die den Mann erlitten hat, erleidet die Welt. Sie gerät hinein, an einer Schlinge gezogen, deren haltende Hand man nicht sieht. Und strahlenförmig an Seitenschnüren des Taus, das Rose erwürgt, zappeln Flamm, seine Frau, Streckmann und der Vater. Sie wehren sich und immer tiefer drückt einer den andern in den Sumpf der Hoffnungslosigkeit. Keiner weiß am Schlusse, als die Opfer gefallen sind, warum. Das kaum geborene, schon ins Nichts zurückgesenkte Kind, die Ursache aller Kämpfe, fault im Graben. Und ob das Haar so blond und der Weizen so voll von Sonnenduft, ob die Reden so ungütig, der Trieb so durstig, der Mut so gering waren, daß dies geschehen mußte, sie wissen es nicht. Ihr Verstand bohrt, ihr Hirn hämmert, ihr Herz klopft den angstvollen Takt dazu, aber nicht eine Scharte zeigt die eiserne Wand des Schicksals. Nur August Keil, der unansehnliche Bräutigam, mit der pfeifenden Lunge und dem blassen Gesicht, der von der Himmelsspeise seiner demütigen, herrnhutischen Frommheit lebt, zermartert sich nicht im Begreifenwollen. Das selbst bei einem starken Menschen wie Frau Flamm, da sie das Mädchen vom eignen Mann in die Wirren seines schon vernichteten Lebens hineingestoßen sieht, nicht dem Glauben Keils gleichkommt. Der langt von den Gestirnen, hinter deren schimmernder Mauer seine Vorsehung thront, sich sein großes Gefühl des Mit=Leidens herunter und breitet es vor der zerschundenen Rose wie einen Teppich aus, darüber aus dem Bereich des Unglücks fortzuschreiten. Aber er dringt nicht in den letzten Panzer der Verhärtungen ein, die sich undurchdringlich um des vom Schicksal mißhandelten Mädchens Herz gelegt haben. Sie ist allein. Wo sich noch im Gespräch Brücke oder Steg zeigen, sie bricht sie ab. Mit jener Dumpfheit, die der Qualentschlossenheit derer eignet, die den Sinn für den Zusammenhang, für die Notwendigkeit der ablaufenden Kette zu erforschen aufgehört haben. Die Welt ist zu Ende, das Herz ist steinernes Grab, die Tränen liegen erfroren in seinem Grund.

Was sich in der Heldin des Epos »Anna« vollzog, ohne daß wir es unmittelbar sehen, da wir es nur im Widerklang überraschten Stammelns

des noch jungen und tatenfernen Luz erkennen, diese ruckartige, wie von einer Schicksalsmaschine ausgeführte Vernichtung einer Menschenseele zu einem Hümpel armer Not, ist in »Rose Bernd« ins Sichtbare gerückt. Deutlicher als in »Anna«, wo mitsprechen mag, daß die Absicht, einer frühen Jugendliebe ein Denkmal zu errichten, darstellerisch nur möglich war durch die Verlegung des Lichtquells in die den Dichter selbst abkonterfeiende Gestalt des Helden Luz. Mit seinen Augen erblicken wir Anna, aber sie bleibt uns in den einzelnen Stadien ihrer Entwicklung ziemlich verschlossen. Denn der Dichter, der hier offenbar einen lang zurückgehaltenen Schaffenswunsch aufgreift, hat wohl von dem über den eigenen Empfindungskreis hinausgehenden Geschehen nur noch die stärksten Konturen des ursprünglichen Erlebens im Gedächtnis gehabt. Rose steht mit einer schmerzenden Klarheit der Unklarheit ihres Schicksals vor uns. Die Folgen von Annas Verstocktheit ahnen wir nur, der Beginn ihres Endes zeichnet sich in großen, düsteren Linien auf. Rose, die ein männliches Gegenstück im selbstmörderisch stummen Arnold Kramer hat, ist bereits vom Pfeil der Verhärtung tödlich durchbohrt. Sie steht trotz Keil allein. Allein, wie die Mutter Wolffen und Frau John, wie die Frauen des Verzichts Anna Mahr und ihre späte Nachkommin Lucie Heil stehen, an deren Seite das Fräulein Majakin wie warnendes Fernleuchten auftaucht und verschwindet. Für Ottegebe wird stets das Leben preislicher Jubel sein. Sie steht im alles besiegenden Gefühl nie allein, da die Welt im scheinbaren Sieger Mann sich ihr gibt. Darum ist zwar Ottegebe der Motor, aber nicht die »Heldin« des »Armen Heinrich«, so wie der dumpfe Zweikampf zwischen dem Fuhrmann und der von schlau geduckter Brunst befeuerten Hanne Schäl die Tragödie des still verlorenen Henschel ist. Einsame Menschen, das ist kein Ehrenname für Johannes Vockerat und Anna Mahr allein, das ist das edle Kainszeichen, das auf den Stirnen aller Geschöpfe Hauptmanns brennt, die eine unbekannte Riesenhand auf den Mund schlug. Daß das Herz sich in sich selbst verblutet und die Todesruhe des Gewährenlassens alle Tat ablöst. Einsam sind alle Männer bis auf ein paar Lustspieljungen, einsam auch alle Frauen, die das männliche Geschick der Verhärtung, dort von allen Gründen des Schaffens bedingt, durch die Verweigerung der einzigen Lebensmöglichkeit, der vollendeten Hingabe, in dem über sie niedergehenden Schicksalsgewitter erfahren. Ans Endliche gebunden, dem Geist der Dinge ausgeliefert, verdorren sie. Keine Kausalität führt in den Himmel.

Über die Gefallenen, die Schicksalsverstrickten, gleichviel ob sie gut oder böse waren, ob sie Rose Bernd oder Anna Mahr, ob Frau Flamm

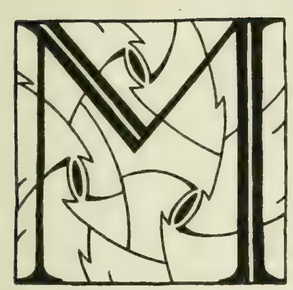
oder Evelin Schilling heißen, zieht mit der Fahne der großen Unbekümmertheit, dem blitzenden Glaubenskreuz der Hingabe, den Farben der Freude für alle, die Schar der von Ottegebe geführten Frauen in die seligen Gefilde ein. Wohin ihnen zu folgen dem Auge versagt ist. Ein Klingen, ein Schwingen nur ist in der Luft. Und die Melodie des alten Spruchs:

»Weiß nit, woher ich kommen bin,
weiß nit, wohin ich geh' —«.

DAS FÜNKCHEN

VON

FRANZ HERWIG



an kann, wie ich glaube, dem eigentlichen und verborgenen Wesen des Dichtermenschen Hauptmann nicht durch die übliche literarhistorische und ästhetische Einstellung nahekommen, es bedarf bei Hauptmann einer verwandtschaftlichen Hinneigung von Mensch zu Mensch, einer brüderlichen Liebe. Versuchen wir daher von vornherein alle die anspruchsvollen Redensarten beiseite zu lassen, von denen unsere zeitgenössische Schreiberei geschäftig und verdächtig raschelt. Wir müssen uns gegenüber diesem Dichter an etwas wieder gewöhnen, das ziemlich verkümmert ist: an den Instinkt des Herzens. Es gilt, das weiß ich wohl, sozusagen als dilettantisch, in literarischen Dingen mit Gefühlswerten zu rechnen, aber lassen wir es immerhin darauf ankommen. Schließlich ist es ja auch richtig: gegenüber der Mehrzahl der schreibenden Zeitgenossen ist der Instinkt des Herzens nicht wohl zu gebrauchen, er würde auf dem Wege zum Literaten rettungslos erfrieren. Aber ich glaube in der Meinung nicht zu irren, daß dieses Geheimnisvolle, das wir »Herz« zu nennen gewohnt sind, seinen Weg zu dem, was Gerhart Hauptmann bedeutet, hellseherisch sicher findet, während im Gegenteil alle literarhistorischen und ästhetischen Erwägungen, die wir ausschicken, hilflos auf halbem Wege liegenbleiben werden. Es ist nun aber so, daß das Herz mit einem ganzen Heer guter lebendiger Kräfte, ethischer Kräfte — um es geradeheraus zu sagen — auf Gedeih und Verderb verbündet ist, einem Heer, das bejahen will, bekennen will, das sich einsetzen will. Wiederum: bei einem Literaten hat dieses Heer, wie das Herz, nichts zu suchen, am Literaten kann sich bestenfalls mein verhätscheltes Hirn künstlich und unfruchtbar erregen, womit im letzten Sinne nichts getan wäre. Ich bliebe der gleiche, du bliebst der gleiche, wir und die Welt änderten uns nicht um einen Deut. Bekenne dich aber

herzlich zu dem Hauptmann, der als Bewegendes im Mittelpunkt seiner Dichtungen von Weltweh und Himmelssehnsucht lebt, und du wirst merken, wie deine Kräfte und dein Herz bewogen werden: mit zu leiden, mit zu lieben; du wirst einen Nächsten haben und damit wissen, was du zu tun hast.

Er kennt vielleicht die magischen Kräfte, die er ausatmet, gar nicht, denn die Literarhistoriker haben ja festgestellt (und ihr Urteil wohl belegt), daß er »nicht übermäßig klar« ist. Ja, in der Tat, er ist köstlich unklar, wie jeder Dichter, dunkel und töricht, herrlich nicht-intellektuell, wie ein Vogel, der auf dem Dämmer der Morgenfrühe, zwischen Nacht und Tag, sich wiegt. Er hat einmal (wie Paul Schlenther mitteilte) vor seine erste lyrische Sammlung die Worte setzen wollen: »Wie eine Windesharfe sei deine Seele, Dichter! Der leiseste Hauch bewege sie. Und ewig müssen die Saiten schwingen im Atem des Weltwehs; denn das Weltweh ist die Wurzel der Himmelssehnsucht. Also steht deiner Lieder Wurzel begründet im Weh der Erde; doch ihren Scheitel krönt Himmelslicht.« Nun ist es doch so, daß ein Mensch sich nicht wesenhaft ändert, daß seine Entwicklung nur Ausgestaltung und Auswirkung an- und eingeborener Fähigkeiten ist. Dieser Mensch, Hauptmann, der als Zweiundzwanzigjähriger seinen und der Schöpfung Dualismus zum ersten Male empfindet, hat sich bis heute, da er als Sechziger von seinen Mannesjahren Abschied nimmt, nicht geändert: ihm entsteigt noch immer aus dem Weltweh die Himmelssehnsucht, noch immer ist er Leidender und Sehnender, Zagender und Hoffender, weil er Liebender ist. Er ist Stimme für die stummen Empfindungen derer, die nicht sagen können, was sie leiden. Er geht durch unsere Literatur und durch unsere Zeit mit wunden Füßen und leidbewegt, aber mit gebogenen Händen sorgsam ein brennendes Lichtchen schirmend, ein Fünkchen, ein rührendes Fünkchen der Himmelssehnsucht, das in einer bitteren, kalten und sehr bewußten Zeit sich vielleicht vor sich selber schämt.

Da wächst ein Jüngling in freundlich gebildeter Natur und in gewissem Wohlstand auf, kommt in die große Stadt, wieder auf das Land, wieder in die große Stadt. Er ist nicht sehr gesund, aber irgend etwas lodert in ihm idealistisch, sein ganzes Wesen schlägt Wellen (das Haupthaar natürlich auch), über das Leben hin. Werke machen! Gleich welcher Art! (Auch »über das Leben hin«, mit jenem wohlgemeinten, verzweifelt ehrlichen aber unzulänglichen Idealismus, von dem jeder rechte Jüngling besessen ist.) Nun drückt die Naturwissenschaft (so wie sie in Jena gelehrt wurde) den lodernden Lockenkopf in die stinkenden Notwendigkeiten und zwingenden Folgerichtigkeiten des Daseins: Tor, erkenne die Reali-

täten! Er hat sie erkannt, und, wie ich vermute, hat er sich mit dieser Erkenntnis sogar selber gegeißelt. Dennoch aber, als er die Theorie glaubte und als er ihre Auswirkungen im Leben erschüttert spürte: Kampf ums Dasein, Not, Vererbung — dennoch aber läßt er von dem weinenden Glauben an die höhere Realität nicht, an die Himmelssehnsucht, zwischen der und dem Weltweh er gespannt ist wie eine Saite, die unter jedem Windhauch klingt. Er hebt den bitteren Weg seines Werkes an; schwer und tief bei jedem mitleidenden Schritt einsinkend in das Elend, aber mit sorgsam gegeneinander geneigten Händen das Fünkchen tragend: eine Legendenfigur, ein armer »Narr«, ja sagen wir ruhig: ein Narr in Christo.

Man glaubt doch wohl nicht im Ernst, daß es Hauptmann mit seinem ersten (oder irgendeinem anderen) Drama um die naturalistische Kunstform zu tun war? Ihm kam es immer auf den »Sinn« an, auf die »Idee« meinetwegen, er war niemals Artist, immer Ethiker. Er hat freilich nicht das idealistische Schlagwort, wie sein Loth in »Vor Sonnenaufgang«, sondern das tätige und tiefe Erbarmen für eingesperrte und eingeengte Seelen, wie Helene eine ist. Er hat aber auch nicht die Kraft, Helene am Selbstmord vorbeizuführen, er kennt nur das verzweifelte Händeaufrecken nach dem Licht und den Sprung kopfüber in das Dunkel. Wie der alte Kramer hat auch er nur das hilflose Erbarmen; Tod heißt die Erlösung von dem Jammer der Erde sowohl, wie von der verwirrenden Lockung des Lichts. Die meisten seiner Menschen (diejenigen, die er als »Helden« herausstellt) sind irgendwie gefesselt, in ein Zwischenreich gebannt, Dämmerungsmenschen. Der Bahnwärter Thiel wird von der herrschsüchtigen Erdhaftigkeit seines Weibes erdrückt. Seine arme Seele, dumpf und unklar den höheren Zustand ersehnend, findet keinen Ausweg als die Selbstvernichtung. Der »Apostel«, der ein neues Ethos sucht, würde, wenn die Novelle vollendet wäre, das Schicksal Emanuel Quints gehabt haben. Ida Buchner im »Friedensfest« hat zwar den lebenbejahenden Idealismus, der an die Möglichkeit glaubt, auch das Gesetz der Vererbung zu zerbrechen, aber der Vorhang fällt über ihrem »Ja«; dieses »Ja« ist das Bekenntnis zum Glauben an die Überwindbarkeit der Naturmächte, nichts weiter. Daß sie überwindbar sind, zeigt der Dichter nicht — vorläufig nicht. Vockerath und Anna Mahr glauben an die Möglichkeit einer neuen Geschlechtergemeinschaft, aber sie haben nur ein Fünkchen tanzen sehen; unklar, unentschlossen, verzagend stehen sie da und tappen in Verhängnis und Schuld. »A jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht«, sagt der Lumpensammler im »Weber«-Drama, ein jeder Mensch sieht das Fünkchen tanzen, aber wenn er darauf zugeht, gerät er in das Pfadlose, oder wenn er es packt, so zer-

drückt er es. Hannele freilich, die den hellseherischen Blick hat, sieht gläubig über das Erdenweh hinweg, und ihr Glaube ist stark genug, daß er sie sanft über die Schwelle des Jenseits trägt, wo die Erfüllung wartet. Florian Geyer hat wohl den Glauben und den guten Willen, aber nicht so stark, daß er den Widerstand der stumpfen Welt besiegte. Der Glockengießer Heinrich sucht den neuen Glauben, das dritte Reich, die Versöhnung des Dualismus in sich. Er erliegt, nicht weil er zu schwach ist, sondern weil er Unmögliches will: der Dualismus in der Welt und im Menschen ist ewig. Die Sklavenketten klirren, das Fünkchen tanzt weiter. Zeugen dafür sind Henschel, Arnold Kramer, Rose Bernd, wie Kaiser Karl. Die große Synthese, die Erlösung, findet erst Ottegebe wieder, Zwillingsschwester Hanneles, aber gesteigert, reicher und reifer als diese. Ihr Glaube und ihr Handeln sind stark genug, daß sie das Wunder herabzwingen. Das Opfer, das Ida Buchner bringen wollte, wird ausgeführt: die Liebe besiegt das in den Naturgesetzen beschlossene Verhängnis. Hier wie in »Griselda« (die wie eine Magd davonläuft und bewußt als Magd sühnt) steigt hinter dem zwischen Weltweh und Himmelssehnsucht gespannten Dichter die christliche Idee des Opfers auf. Diese Werke haben auch merkwürdigerweise den versöhnenden Schluß, das Auflösen der Mißklänge, das über Einzelschicksal und Tod Hinausweisende. Auch für Quint gilt das, trotz des Endes im Schneesturm; die letzte, halb zweifelnde, halb gläubige Frage »Das neue Reich —?« ändert daran im Grunde nichts. In den übrigen Werken und Personen, auch in den letzten, schreit und wimmert die tragische Disharmonie, seufzen die Eingeengten, klirren die Sklavenketten und tanzt das Fünkchen.

Huhn, der »alte Korybant«, dieser mit den unterirdischen Kräften gewaltig verbundene Erdgeist, stöhnt: »Mir stoanda im unsern Gloasufa rum und ringsum aus d'r sternlosa Nacht kruch de Angst! — Ich wiehlte ock in d'r Asche rum! Uf eemal stieg noch a Fünkla, a eenzigstes Fünkla vor m'r uf.« Und Pippa sagt: »Weißt du, es ist mir fast so zumute, als wär ich nur noch ein einziger Funke und schwebte ganz einsam verloren hin im unendlichen Raum!« Sollen wir Hauptmann wirklich glauben, daß Pippa nur »das Symbol der Schönheit« ist? Er erweitert ja, wenig Atemzüge später, diesen Begriff schon. »In uns allen lebt etwas, nach dem sich unsere Seele sehnt, wir alle jagen nach etwas, was vor unserer Seele in schönen Farben und anmutigen Bewegungen hin und her tanzt. Dieses Etwas soll Pippa sein.« Ich glaube, Pippa ist einfach die Himmelssehnsucht, von der der Zweiundzwanzigjährige schon sprach, das unsterbliche Fünkchen, nach dem die Menschheit in der Asche wühlt, das sie ewig

begräbt und ewig wieder aus der Asche hervorsucht. Dichter sind, wenn sie das in ihnen geheimnisvoll Wirkende bei Namen nennen sollen, keine klaren Zeugen. Oft scheuen sie sich, das Geheimste aufzudecken. Wissen sie denn überhaupt, was in ihnen lebt? Wovon sie ein Ausdruck sind? Was ihnen die Hand führt? Was ihnen die klare Absicht wegnimmt und an ihre Stelle etwas viel Tieferes schiebt? Freilich hat die Sehnsucht für jeden Menschen ein anderes Gesicht, das tanzende Fünkchen lockt jeden Menschen mit den Kräften, die sein Wesen sind. Die einen wollen Brot (aber auch das Brot ist nur Symbol für ein gesteigertes, reineres und freieres Leben), die anderen Freundschaft, Liebe, den Nächsten, die Menschheit, Gott: Alle sind irgendwelche Energien eines mächtigen transzendenten Schwunges, Aufschwunges, der mystisch empfunden sein will, soll man ihn in seiner ganzen Grenzenlosigkeit und Tiefe fühlen. Im einzelnen Menschen erscheint dieser Aufschwung meist nur als ein unsicheres, qualvoll-tastendes Gefühl, als ein dumpfes Ahnen, das nicht ausreicht, den Klotz Materie vom Boden zu heben. So sind die meisten Menschen Hauptmanns. Er überschüttet sie mit Strömen einer lebenden und unerschöpflichen Liebe, er wird wieder selber zum Symbol — wie jeder große Dichter —, wird die Manifestation von Millionen, Ausdruck ihres armen, bitteren Sehnens, der aus dem schwarzen Abgrund die weißen Hände sehnsuchtsvoll nach dem »tanzenden Sternchen am Himmel« reckt. Wenn man Hauptmann so empfindet, dann wird seine Bedeutung erst recht offenbar. Es gibt keinen Dichter der drei Jahrzehnte um die Jahrhundertwende, der diese Bedeutung hat. Hauptmann erscheint als der einzige und erste Ausdruck seiner Zeit, die trotz dem Bekenntnis zur Erde an ihr kein Genügen findet — und das ist er, gerade weil er ganz gefühlsmäßig dunkel tastet und irrt, wie seine Zeit; aber das Fünkchen tanzt und schimmert, das glaubt er, das weiß er, und sein ganzes Werk ist nichts als ein Ausdruck dieses Wissens. Ich meine sogar, von der Liebe zu Hauptmann kann sich niemand ausschließen — auch der Christ nicht, gerade er nicht, höchstens der ewig kühle und unfruchtbare Ästhet, der kein ethisch Bewegendes erkennt.

EIN UNBEKANNTES STÜCK GERHART HAUPTMANNS

VON

WILHELM SCHMIDTBONN



s gibt ein Stück Gerhart Hauptmanns, das durch die Fülle der anderen Stücke so überschüttet ist, daß kaum noch etwas davon heraussieht. Ein Stück, das eine reich gewordene Bauernfamilie zeigt, einen immer betrunkenen Vater, eine Mutter mit Diamanten behängt, einen streberischen Städter als Schwiegersohn, einen volksbeglückenden Theo=retiker als Gast, ein Stück, das soziales Drama heißt und das dennoch die Gestalt eines jungen Mädchens gebiert, atmend, lebendig, daß man das Licht auf ihrem Haar sieht, anmutig und schmerzgeschüttelt wie nur irgendeine andere Frauengestalt Gerharts.

Erinnert sich jemand, wovon die Rede ist? Von dem ersten aller Stücke, so fern, daß es klein scheint, wie durch ein umgekehrtes Fernrohr. Und doch nicht aus der Zeit der Schillerjamben, der Dolchstiche, der schön gerafften Kostüme, des Edelschritts. Das erste Werk, das unsere Zeit an=kündet, möge sich die Kunst dieser Zeit einen Namen beilegen, welchen sie wolle. Der Hahnenruf. »Vor Sonnenaufgang!« — auch im damals nicht geahnten, nicht ahnbaren Sinne der kommenden Generationen.

Was für ein Sturm machte die kleine Seele des dreizehnjährigen Knaben wanken und fast hinbrechen, der sich heimlich dieses Heft kaufte und heim=lich beim Kerzenstumpf im Bett darüber hingeworfen lag! In der vom Weingeruch halb betäubten Atmosphäre der rheinischen Kleinstadt, noch von keinem Tritt eines Arbeiterstiefels erschüttert, in der klosterhaften Dämmerung der Schule, unter den hohl tönenden Schatten gestorbener Zeiten, Ereignisse, Helden — wie hineinschnitt und stürzte blitzhaft dieses Stück wirklichen Lebens, dieser Geruch wahren Blutes, diese Brudersprache, dieser Schwesterschrei! Kindheit zerfiel, das kommende Jahrhundert warf seinen ersten Schein an den Himmel. Alle Stücke Gerharts werden heute

gespielt, dieses erste nicht. Ist es nötig, die Erinnerung wachzurufen an die Gewalt jener frühen Morgenszene, vor Sonnenaufgang, da im langsam sich hellenden Dunkel des Torwegs ein alter Mann an der Erde sitzt und seine Sense dengelt, da aus dem noch erleuchteten Wirtshaus mit Geschrei die letzten Gäste abziehen, da die torkelnde Gestalt des Vaters im Zick≠zack den Hof erstrebt und sich am Gartenzaun anklammert, da die Tochter, um ihn vor dem Blick oder dem Ohr des Gastes zu verbergen, ihn ins Haus zerren will und der Vater die Tochter mit der Plumpheit eines Gorillas an die Brüste faßt? Ist sie vergessen, die törichte Süße jener Szene, in der die Tochter, blumenhaft entblühend der Giftluft des Vater≠hauses, die Arme zitternd um den Nacken des Gastes legt und den ersten Kuß von Mannesmund empfängt; zerspringend fast von der Macht dieses plötzlich gekommenen Glückscheins? Gibt es einen Dramenschluß er≠greifender als diesen, da der Gast geht und das Mädchen zurückbleibt, erfrierend in der Morgenkälte, von der vollen Sonne nicht mehr erreicht? Es ist gleich, ob sie sich mit dem Messer ins Herz sticht, gleich, wie sie stirbt; es ist der Frost, der sie tötet.

Nach vielen Richtungen erhält das Stirnwort »Vor Sonnenaufgang« ungewollte Bedeutung und Kraft des Sinnbilds. Auch für Leben und Werk des Dichters im ganzen. Er, damals im Wald vor der großen Stadt haus≠haft, noch der Sehnsüchte voll, mehr Jüngling als Mann, das Leben ansehend noch aus erstaunten Augen, erstaunt auch über das, was seine Stirn da erträumt, seine Finger da geschrieben hatten. Man muß sein Gesicht aus dieser Zeit ansehn. Welche fernsehende Frömmigkeit, wieviel Aufschwung und Menschenschmerz, wieviel Zagheit und wieviel Lust anzupacken, zu hämmern, Herr zu werden! Herrlich ist der Mittag, da das Schicksal des Tages entschieden ist und Kraft der Sonne Sieg ausstrahlt; herrlich war die Stunde, da die Sonne in heldischem Ansprung über den Rand der Hügel trat, die Vögel wachrufend; nicht weniger reich und vielleicht am reichsten die Stunde, die dem Aufgang vorhergeht. Eins hat sie jedenfalls voraus: Ahnung, vollkommene Keuschheit, Unberührtsein, Zusammenhang mit der verborgenen Vorwelt der unbekannten Gottheimat, Erwartung, erstes Atmen, erstes Strecken der Glieder, das Ausheben unvermutet zu Gesang und zu≠gleich die tiefe unnennbare Traurigkeit über die Fremdheit dieses begrasten Sterns, in die der junge Mensch sich hineingestellt sieht; schon aber auch das spielerische Sichdarüberhinausheben, jünglinghaftes Bekenntnis, männliche und noch nicht enttäuschte Forderung und endlich, keimhaft und kernhaft alles Künftige schon in sich schließend, sogar schon die barmherzige, über≠irdische Weisheit des Alters.

Warum ist dieses Werk des Jünglings ein wenig ungehört im lebendigen Stimmenschall der vordrängenden Geschwister? Schuld muß die Gestalt dieses ebenso lern= wie lehrbegierigen jungen Volkswirtschaftlers haben, dem der Himmel das Geschenk dieses blühenden Mädchenleibes an den abgetragenen Rock legt und der, allzu wissend, allzu fordernd, allzu ehrlich, allzu opfernd, verschmäht und mit seiner umgehängten Reisetasche davon=geht. So daß man an die Größe und Ehrlichkeit seiner Liebe, rückschauend, nicht glaubt. Eishauch bläst an. Nicht nur Helene erfriert, auch wir fühlen Starrheit uns ankriechen, nur daß wir uns retten können, während der Mensch des Stückes, gefangen in seiner Luft, daran vergehen muß. Aber dieser Volkswirtschaftler — das ist keine Gestalt Gerhart Hauptmanns. Er ist noch nicht ganz er. Hier ist der noch nicht fruchtbar gemachte Einfluß anderer, der Zeit. Hier bleibt ein Grund seiner so geräumigen Seele noch unerhellt. Hier bleibt die Gestalt eines Dichters Embryo, erschreckend, zum Absterben bestimmt, vom Blutstrom nicht erreicht, ohne Puls. Aber man spürt das Vordrängen zum Licht, die Gier nach dem Blut, den zitternden Versuch des Herzschlags gerade hier erschüttert, weil Versuch nicht Erfüllung finden kann: die Sonne wird auch über diesem nicht aufgehn, der sie zu bringen schien. Und so muß man lernen, aus Abgeneigtheit Mitleid auch für diesen Menschen eines Dichters zu machen: von wem hätten wir diesen Prozeß der Gefühlswandlung heller gelernt als von Gerhart Hauptmann?

Dies alles hätte ich Gerhart Hauptmann gesagt, wenn einmal Stunde und Ort gekommen wäre, es zu sagen: ein ungeheurer Dank, eine unsterbliche Liebe. Aber dieselbe Scheu, die mich abhielt, das ersehnte Spanien zu be=treten, hielt mich ab, ihn anzureden, da er im Wagen zwischen Santa Margherita und Portofino an mir vorüberfuhr, da er in der Studenten=aufführung im Deutschen Theater einige Stühle von mir saß und unsere Augen ineinander trafen: die Seele ist im Werk, die Nähe macht irdisch.

DE WABER

EIN ERINNERUNGSBLATT

VON

ALFRED KLAAR



er Anatom und Kunstforscher Wilhelm Hencke hat in einer seiner anregenden ästhetischen Untersuchungen auf die Bedeutung hingewiesen, die dem »Stillstand der Krisis« im Bereiche der bildenden Künste innewohnt. Unter diesem Stillstand der Krisis versteht er jenen Zustand der äußerlich ruhigen Anspannung des Gemüts, die in schicksalschwerer Stunde zwischen der aufwühlenden Erregung und dem entscheidenden Ereignis den Menschen in der Schwebe festhält. Große Bildwerke, namentlich solche von Michel Angelo, aber auch große Ruhepunkte der schauspielerischen Menschendarstellung spiegeln solche Momente des Stillstands. Es ist keineswegs bloß ein Behelf der auf äußerlich ruhige Momente angewiesenen Künste, einen derartigen Zustand zur Darstellung zu bringen. Vielmehr sagt uns die psychologische Erfahrung, daß solche Momente der Scheinerstarrung, die zwischen der ersten Wirkung des aufwühlenden Affektes und der Entscheidung liegen und den ganzen Menschen in ihren Bann tun, aus dem Leben gegriffen sind, aus dem individuellen Leben der ersten Erregungen und der entscheidenden Entschlüsse, aber auch aus der die ganze Öffentlichkeit angehenden Entwicklung der Kunst und der Künstler.

An einen solchen Stillstand der Krisis, an einen solchen monumentalen Moment aus dem Leben Gerhart Hauptmanns, aus der Geschichte seiner Erfolge möchte ich hier erinnern, um die dichterische Überwinderkraft mit zu bezeugen. Es ist ein Moment vor dreißig Jahren, also gerade in der Mitte des Lebens, dessen Geist und Ertrag wir heute feiern.

Das Werk »Die Weber«, das für die einschneidende und dauernde Bedeutung des Dramatikers Hauptmann entscheiden sollte, war damals von der Freien Bühne der beschränkten Öffentlichkeit vorgeführt worden, einem geladenen, überwiegend literarischen Publikum, das aus Enthusiasten, zögernden

Bekennern und wohl auch Widersachern bestand. Das Aufsehen war groß, aber die Wirkung auf das Volkstum noch nicht entschieden. In diesem Moment trat der Stillstand der Krisis ein. Die öffentliche Aufführung wurde in Berlin verboten. Die Dichtung, die mit allen Pulsen der Bühne entgegenstürmte, wurde auf den stillen Bucherfolg zurückgeworfen.

Von dem literarischen Ereignis mitberührt, aber völlig fern von dem Sturm der Parteien, las ich um jene Zeit in Prag, meinem ständigen Aufenthaltsort, zweimal das Buch; ich verschlang die hochdeutsche Ausgabe und studierte, nicht ganz ohne Anstrengung, aber mit reichem innerlichen Ertrag der Mühe, die ursprüngliche mundartliche Fassung des Dramas: »De Waber«, die den sozialgeschichtlichen Charakter der Dichtung, wie ihn Hauptmann aus dem Munde des Großvaters empfangen hatte, noch stärker in die Vorstellung rief. Den Eindruck schrieb ich mir unmittelbar vom Herzen; er ist in einem Aufsatze, der am 22. März 1892 in der Prager Zeitung »Bohemia« erschien, gespiegelt. Wenn ich es wage, diese vor einem Menschenalter aktuelle Arbeit hier wiederzugeben, so geschieht es nicht, weil ich sie überschätze, sondern weil ich glaube, daß diesem vergilbten Blättchen, das dem dem Dichter dargereichten Kranze hier eingefügt wird, ein Zug des Typisch-Lebendigen nicht fehlt. Heute gibt es nicht nur keine Zensur, sondern auch kaum ein großes Theater, das sich dem neuartigen Versuch eines Jungen oder Jüngsten verschließt. Damals waren Schranken aufgerichtet. Doppelte Schranken. Und wer »Die Weber« kennen lernen wollte, war auf das Buch angewiesen. Wir haben in weiten deutschen Landen damals nur einen »Hauch vom Geiste« des Dichters verspürt. Daß wir ihn bis in die Seele hineinspürten, mag dieses Erinnerungsblatt bezeugen.

Auch die Fragen der dramatischen Gestaltungsweise, die durch das neue Schauspiel angeregt wurden, haben uns tief innerlich beschäftigt. Sie sind bis heute nicht gelöst. Masse und Mensch kämpfen mehr als jemals auf der Szene; aber der Dichter des »Florian Geyer« hat die Hauptfrage der Entscheidung nähergerückt. Nicht nur die Masse, sondern auch der Mensch. Aber der Mensch, dessen Wurzeln in das Erdreich der Masse hinabreichen.

* * *

Der Aufsatz, den ich zum Teil hier wiedergebe, ist lang; er würde, vollständig abgedruckt, ein Heft füllen. Ich scheide die umfangreiche Analyse des Stückes aus und gebe den Anfang und das Ende wieder. Diese Teile drücken genügend aus, was ich in der Erinnerung auffrischen möchte.

* * *

DIE WEBER
EIN NEUES DRAMA
VON GERHART HAUPTMANN

»Die Weber«, so benennt sich das neueste Drama von Gerhart Hauptmann, einmal wirklich ein »neuestes« Stück, neu im Superlativ vom Scheitel bis zur Sohle. Die Aufführung des merkwürdigen Schauspiels, die vom Deutschen Theater in Berlin geplant war, ist dieser Tage behördlich verboten worden. Aber das Buch, das gleichzeitig in zwei Auflagen erschienen ist, in schlesischer Mundart und in hochdeutscher Volkssprache, ist in den Händen aller Welt und aus den bedruckten Blättern springen die dramatischen Wirkungen mit einer Lebendigkeit hervor, welche der der Szene nichts nachzugeben scheint und an der vielleicht nichts typisch ist als die Buchstaben des Drucks. Man empfängt von diesem Buche einen zweifachen Eindruck, der im Gemüte und im Geiste nachklingt; zunächst stellt sich eine große Ergriffenheit, ein schmerzhaftes Mitleid ein, ein Erbarmen, das sozusagen mit uns selbst kein Erbarmen hat, und dann beschäftigt uns eine aufrichtige Verwunderung über die Neuheit der Formgebung, die anfänglich abstößt, weil sie aller Gewohnheit des Aufnehmens und den vorbereiteten Richtungen des Interesses widerstrebt, und die uns zuletzt doch in ihre Kreise bannt.

Von den beiden Gewalten, die nach Schiller, solange die Philosophie dieses Werk nicht verrichten kann, den Weltenbau zusammenhalten, hat sich Hauptmann als treibende Macht seines Dramas nur die eine: den Hunger, ausersehen, nicht den metaphorischen Hunger nach Gold, Ehre, Herrschaft oder Freude, nein den nackten physischen Hunger, der im Magen knurrt, die Wangen aushöhlt, die Glieder erschlafft, das Gehirn martert und zuletzt den Geist umnachtet. Auch dieser physische Hunger ist natürlich kein neuer Gast auf der Szene — wie könnte er auch, da er, soweit die Geschichte zurückreicht, die Handlungen der Menschen bestimmt, und selbst als peinigendes Bedürfnis gefaßt, gewiß so alt ist, wie die Arbeit des Menschen im Schweiße seines Angesichts. Der Hungerleider ist ja längst ein Bühnentypus, eine Schauspielermaske geworden und die Dramaturgie des Hungers gäbe gewiß eines der dicksten Bücher der Welt. Von dem hungernden Apotheker Shakespeares bis zu dem hungernden Verschwender Raimunds, von diesem wieder durch unzählige Boulevardstücke und Jammerspiele, in denen Lorbeerbaum und Bettelstab sich symbolisch vereinigen, bis zu der Tragik des leeren Magens in den modernen Stücken — welch reich besetzte Wanderstraße dramatischer Gestalten. Und was unsere Drama-

tiker von heute anlangt, so hat doch jeder ein Stück, das die Brotfrage behandelt, in der Theaterkanzlei, im Pult oder im Kopfe. Dennoch steht Gerhart Hauptmann mit seinem großen Hungerspiel ganz original da. Was er darstellt, das ist nicht der episodische Hunger, der eine oder die andere Gestalt auf der Szene zur Charaktermaske ausdörrt, auch nicht der summarische Hunger, den man auf gut Glauben als Tatsache hinnimmt, als konventionelle Voraussetzung, die bloß symbolisch angedeutet wird oder gar hinter der Szene steht, um die Menschen gegen- und aneinander zu treiben, nein, das ist der großartige, wie ein Meer heranflutende Massenhunger, der über weite Strecken hinwütet, wie der Massenmord auf dem Schlachtfelde, und das ist der leibhaftige Hunger, der nicht irgendwo im Dunkeln hinter dem Schauplatz der Handlungen und Begebenheiten lauert, sondern klappernd und hohläugig an die Rampen herantritt, der Bruder des Todes, das noch von schlotternder Haut umkleidete Gerippe, schauerlicher als sein Genosse, weil es die Geister verwirrt, ehe es die Leiber dem Bruder überantwortet. Der Literaturkenner dürfte sich bei diesen Worten an ein Drama aus der Sturm- und Drangperiode des vorigen Jahrhunderts, an Ugolino von Gerstenberg, erinnern. Aber wie charakteristisch hebt sich dieses Hungerstück, das auch schon genialisch, wild, bitter, »naturalistisch« ist, von den Webern Gerhart Hauptmanns ab! Diese Ugolinonot vom vorigen Säkulum ist ein Ausnahmehunger, eine bewußte grausame Hinrichtung von sagenhaft geschichtlicher Färbung, das Extra-Schicksal eines Schuldigen, in ein romantisches Ausnahmelokale, in einen verschlossenen Turm hineinversetzt und trotz aller pathologisch-psychiatrischen Beimischungen zuletzt doch ein wahres Hungerpathos, das noch große Worte in demselben Munde behält, der lange Tage und Nächte nach Brosamen geschmachtet hat.

Nichts von alledem bei Hauptmann. Da handelt es sich weder um ein Ausnahmeschicksal, noch um Ausnahmemenschen; die Weber hungern eben, weil es so gekommen ist, und sie hungern allesamt, einer wie der andere. Sie sind dazu verurteilt, ohne Gerichtsspruch, ohne nachweisbare Schuld; sie erleiden es ganz schlicht, gewohnheitsmäßig, wie etwas Selbstverständliches, bis die Qual, trotz aller Versuche, sich ihr anzupassen, nicht mehr zu ertragen ist, bis der chronische Hunger die einen umwirft, die anderen verblödet und wieder andere zum Wahnwitz treibt. Dabei gibt es keinen Helden und keinen bewußten Gegenspieler eines solchen, keinen, der in Leid, Kampf und Untergang vor den anderen etwas voraus hätte, sondern nur ein Massenschicksal, das sich zwar in den merkwürdigsten Charakterskizzen vor unseren Augen differenziert und individualisiert, aber zuletzt doch nur als Kollektivlos, dem alle verfallen sind, in der Vorstellung

lebt und schmerzlich empfunden wird. Personen tauchen auf, beherrschen die Gruppen und verschwinden, ohne daß wir ihnen weiter nachfragen; dramatische Logik und furchtbare Konsequenz ist nur in der schrecklichen Bewegung, die alle zugrunde richtet; jeder einzelne ist gleichsam nur ein Glied des Titelhelden; der Held heißt »Die Weber«, und der ganze Kreis vertritt die Stelle des Mittelpunktes. Man erinnert sich wohl bei dieser Gelegenheit, daß in mehr und minder geistreicher Weise von manchem klassischen Drama behauptet wurde, es habe gar keine Hauptperson, sondern das ganze Volk sei der Held. So wird die Figur des Wilhelm Tell in dem gleichnamigen Schauspiel Schillers mit Recht nur als eine große Episode bezeichnet, und in den uns ganz oder nur teilweise erhaltenen Dramen des Aeschylos sind die Figuren gleichsam noch nicht aus dem Felsen herausgehauen, sondern treten nur im Hochrelief mit ihren Riesenformen aus dem großartigen Gebirgsstock der Massen hervor. Aber in diesen Schauspielen wie in anderen aus der Weltliteratur, die sich vergleichsweise heranziehen ließen, tritt trotzdem ein schon ausgebildetes Repräsentativsystem des Dramas hervor. Einzelne haben die Stimmen vieler, während umgekehrt die Stimmen vieler sich im Unisono des Chors zu einer einzigen vereinigen. Das dramatische Massenheldentum, wie es uns in Hauptmanns Drama als ein Ergebnis der Gegenwart entgegentritt, ist von anderer Art. Da gibt es weder eine Vereinfachung der Massenwirkung durch den Chor, noch eine Vertretung der Gruppen durch typische Persönlichkeiten. Jeder einzelne Weber steht nur für sich selbst, redet mit der ausgesprochensten Eigenart und bietet sich mit physiognomischer Bestimmtheit dar; die entscheidende Wirkung aber ruht auf der Gesamtheit dieser individualisierten Stimmen von den verschiedenartigsten Klangfarben, aus denen zusammen sich erst eine dramatische Gesamtbewegung ergibt. Der Musiker wird nicht verlegen sein, Analogien in der Entwicklung seiner von Haus aus stilisierten Kunst zu finden, und daran erkennen, wie die Richtung, die man mit einem geläufigen Schlagwort als Naturalismus bezeichnet, mit der stilbildenden Entwicklung der Künste zusammentrifft. Aber noch interessanter ist ein anderes Zusammentreffen, das sich an diesem modernen Schauspiel beobachten läßt. Gerhart Hauptmann ist ein Enthusiast der Naturlaute. Unverkennbar ringt er danach, den Menschen die unwillkürlichen Äußerungen von den Lippen zu stehlen, ihre ersten Regungen zu erlauschen und wiederzugeben. Diese Art der Individualisierung, die, beiläufig bemerkt, keine Offenbarung von heute ist, sondern sich durch die Jahrhunderte emporringt und heutzutage nur auf die Spitze getrieben wird, hat in Hauptmann fraglos einen ihrer bedeutendsten Vertreter gefunden. Auf der anderen Seite aber gilt ihm in

der Endwirkung, auf die er abzielt, der einzelne wenig und die Menge alles. Während die Kunst ängstlich differenziert, arbeitet die Empfindung auf die Verwischung der Unterschiede hin. So tritt zu der größten Schärfe der Individualisierung der Rückschlag auf die Massenwirkung hinzu und man sieht die beiden Enden der Entwicklung gleichsam zusammengebogen.

Ein merkwürdiges Stück, nicht wahr? Man sieht, wie Personen auftauchen und verschwinden, einander die szenische Führung aus der Hand nehmen, und wie die bindende Einheit, die unser Interesse anspannt, nicht an die einzelnen Menschen, sondern an die furchtbaren Geschicke aller anknüpft. Aber was man aus solch einer Skizze nicht ersieht, das ist die physiognomische Bestimmtheit, mit der all diese Personen auftreten, trotzdem sie nur in der Masse und durch die Masse ihr Werk verrichten, das ist die verblüffende Schärfe dieser zahlreichen Charakterköpfe, die fast überlebendig aus dem Bild heraustreten, als würden sie durch den grellen Feuerbrand auf einem einzigen großen Scheiterhaufen beleuchtet. Wir haben erfahren, daß die Typen auf der Szene durch Individuen verdrängt werden, und daß das von oben her waltende Schicksal in die Brust der Menschen einkehrte, wo die Instinkte und die Willensregungen den Ausschlag geben. Jetzt wiederum drückt das gewaltige Milieu, dieses ungeheure Etwas, gemischt aus ererbtem Unheil und den Einrichtungen der Gesellschaft, natürlichem Leid und eingebürgertem Zwang, die Individuen zusammen und in all ihrer verschärften Eigenart stehen sie hilflos im Banne des Massenschicksals, das die Schuldigen und Unschuldigen dahinrafft. Die Vertretung hat aufgehört, die Masse selbst ist der Held, den die Verblendung anfällt, der leidet, kämpft und untergeht. Ist dies nun die neue, vielleicht letzte Form, zu der alles hindrängt? Oder wird doch der auf sich stehende Mensch auf der Weltbühne Recht behalten, die freie, erlösende Kraft des Individuums, wie sie auch Hauptmann — wenn auch nur als Schlußepisode — in seinem Massendrama vor uns hinzustellen sich gedrungen fühlt? Soviel ist gewiß, daß in dem neuartigen Werke sich eine außerordentlich dichterische Kraft beglaubigt, und daß davon Wirkungen ausgehen, wie sie nur die stärkste Kunst hervorbringen kann. Die Darstellung ist von überzeugender Anschaulichkeit; es liegt ein kolossales Pathos in diesen gestotterten, wirren, scheuen Reden der Weber, in diesen hilflosen Anakoluthen der Leidenden; ein großes Mitleid muß alle erfüllen, die sich vor dieses Massenbild hinstellen. Auch die Objektivität der Darstellung ist echt künstlerisch, keine Mahnung im Sinne der aktuellen Parteien drängt sich in dieses soziale Geschichtsbild hinein, nur der Gegenstand spricht mit erschütternder Sach-

lichkeit. Die Dichtung als solche wird nicht übersehen werden, gleichviel wie sich die Szene zu ihr verhalten mag. Sie ist ein starker Ausdruck echt gegenwärtigen Könnens und wird auch noch in späteren Tagen davon be= richten, was die dichterische Empfindung erregte und was künstlerisch gewollt worden ist. Ob der merkwürdige Versuch ein vereinzelter bleibt, oder ob die neue Form sich zu einer geltenden durchringen wird, darüber eine Vorhersagung zu wagen, wäre vermessen.

In dem Webstuhl läuft geschäftig
Schnurrend hin und her die Spule —
Was er webt, das weiß kein Weber.

ERSTE BEGEGNUNG

VON

LUDWIG GOLDSTEIN-KÖNIGSBERG



Es sind jetzt volle 33 Jahre her. An einem Sonnabendnachmittag brachte mir der Buchhändlerkarren das neueste Heft der damals von M. G. Conrad herausgegebenen Münchener Zeitschrift »Die Gesellschaft«. Ich las gerne darin, denn ich war jung wie ihre Mitarbeiter und fühlte deren Blut in meinem pulsen, obwohl ich ihrer kaum einen von Angesicht kannte. Doch unterhielt ich zu einigen briefliche Beziehungen, und der Verleger, der in der Geschichte des sogenannten Naturalismus unvergessene »K. K. Hofbuchhändler« Wilhelm Friedrich, hatte sogar eine größere Arbeit von mir angenommen — eine von jenen Jugendsünden, die man später so gerne noch einmal begehen möchte. Wir waren fast alle in den weitesten Kreisen unbekannt, brannten aber von unbestimmter Kampfbegier und atmeten wollüstig jeden frischeren Zug ein, der die Schwüle der literarischen Atmosphäre durchzitterte. Man träumte von einer gewaltigen, unbezwinglichen, unaufhaltsam vorwärtsdringenden Einheitsfront. Gegen die Alten! hieß es und klang immer leidenschaftlicher. Wer die Alten eigentlich waren, darüber gingen die Meinungen freilich auseinander. Tat nichts! Hauptsache war eine gemeinsame Parole, war der aufpeitschende Schlachtruf, der dem geschwellten Busen Luft machte.

Mit jener köstlich selbstgerechten Behaglichkeit, die nur der Student der ersten Semester am Wochenende kennt, blätterte ich in dem eben angekommenen Heft. Gedichte, Kritiken, geharnischte Kampfansagen von Detlev v. Liliencron, Eugen Kühnemann, von Schulze, Müller, Kunz und Meier. Da fällt plötzlich das Auge auf das Bild einer Eisenbahnstrecke in der Dämmerung — es sind nur Worte, und doch wieder nicht Worte. Es ist poetisch durchleuchtete, greifbare Gegenständlichkeit. Etwas Neues, wie es Einem kaum begegnet ist. Etwas Neues bei den Deutschen; drüben

war ich es bei Zola längst gewohnt, aber der Franzose blieb für mich immer Franzose. Hier war einer, der uns näher stand, Fleisch von unserem Fleische, Blut von unserem Blut. Es war wie ein vorgeahntes Stück aus Zolas Eisenbahnroman — und doch mehr! Zufällig kannte ich mich im Stofflichen aus, vermochte das »Milieu« nachzuprüfen. War ich doch öfters zu Gaste bei einem armen Bahnwärter, der nahe einer ostpreußischen Kleinstadt seine harte Pflicht erfüllte. Wie lebte nun alles durch die dichterische Vision in mir wieder auf: die tote Strecke mit ihren unendlichen, fern in einem Punkte zusammenlaufenden Schenkeln, das Aufleuchten der Maschinenaugen, das allmähliche Näherkommen, das staubaufwirbelnde Vorüberdonnern, das rasselnde Verbrausen des Schnellzuges! Hier sang einer »das Lied, das finster und doch so schön, das Lied von unserm Jahrhundert« ... Aber man fühlte gleich: nicht die äußerliche Schilderung, nicht das Tatsächliche und Technische war entscheidend, nicht die Umwelt, sondern die innere Welt des Dichters, die sich so treu in seinen Gestalten spiegelte — vor allem in seinem Helden, diesem unbeholfenen Manne mit der Bärenkraft und dem kindguten, nachgiebigen Knabengemüt ...

Die Erzählung ist zu Ende, krass und blutig, aber Zug um Zug Schöpfung eines Sehers, eines neuen Menschenkünders. Ich blättere zurück nach Titel und Verfasser: »Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernforst. Von Gerhart Hauptmann« steht darüber.

Gerhart Hauptmann — den Mann muß man sich merken!

Er sorgte schon selbst dafür, daß man ihn nicht vergaß. Kaum ein Jahr war ins Land gegangen, als in Berlin ein Theaterskandal ausbrach, wie ihn die junge Reichshauptstadt noch nicht erlebt hatte. Ein soziales Nachtstück, ähnlich düster wie Tolstois »Macht der Finsternis«, war im Rahmen einer Vereinsbühne aufgeführt worden und hatte einen Sturm entfesselt, der von keinem Theatermeister künstlich entfacht, sondern die natürliche Entladung der jüngsten Literaturbewegungen war. Der Zusammenstoß wirkte luftreinigend wie ein Gewitter. Die »Alten« schieden sich von den »Jungen«. Gewiß gab es unter diesen manch lästigen Mitläufer: Schreihälse, denen es nur um den Lärm zu tun war; Kaffeehausliteraten, die unter Gebärden und Gebrüll eigene Unfähigkeit deckten; Auch-Kritiker, die neue Mode und Mache witterten; Geschäftsleute und Parasiten des geistigen Lebens, die irgendwie im trüben fischen wollten. Allein das war immer so, wenn es stürmte und drängte, und bringt man das veränderte Zeitkostüm in Abzug, so entdeckt man dieselben Korybanten um Schillers »Räuber« wie um Gerhart Hauptmanns dramatischen Erstling »Vor Sonnen-

aufgang«. Was uns am meisten empörte, war, daß man das Stück mit dem symbolhaften Titel gern als tendenziöses Machwerk abtun wollte, während wir darin die reinste, menschlichste Dichtung des Mitleids und der Nächstenliebe sahen.

Nun gab es kein Halten mehr. Wir schworen zu dem kommenden, nicht mehr heimlichen Kaiser und nützten jede Gelegenheit, uns für ihn zu schlagen. Glücklich, wer unmittelbar für den Führer des »Jüngsten Deutschlands« einstehen konnte! Als Ordner einer studentischen Vereinigung kündigte ich am schwarzen Brett der Universität flugs einen Vortrag über »Vor Sonnenaufgang« an. Ich erhielt darauf eine Vorladung vor Se. Magnifizenz den Rektor. »Ja, Herr Studiosus, es ist ja sehr schön, daß Sie sich eifrig mit Literatur beschäftigen; muß es aber gleich so was sein?« (ich höre noch nach einem Menschenalter dieses verächtliche »So was«). Der Anschlag am schwarzen Brett wurde darauf pflichtgemäß entfernt, der Vortrag aber erst recht gehalten – mit der ganzen Begeisterungsfähigkeit einer zwanzigjährigen Lunge und Zunge.

Heute denke ich über Hauptmanns Erstlinge etwas ruhiger. Aber die Liebe und Verehrung für ihren Schöpfer ist die alte geblieben – dieselbe, wie sie mich im Oktober 1888 bei der ersten Lektüre von »Bahnwärter Thiel« überkam.

DAS TSCHECHOW-HAUPTMANN MOSKAUER KÜNSTLERTHEATER

EIN GESPRÄCH MIT MAXIM GORKI UND FRAU ANDREEWA



ch bin nie mit Hauptmann persönlich zusammengekommen,« begann Maxim Gorki, »habe aber immer für ihn und seine Werke die größte Verehrung empfunden, um so mehr, als seine Bedeutung für das russische Kulturleben so groß war. Ich schätze ihn an meisten als Dramatiker und habe weniger Interesse für seine Romane und Novellen. — Das Stück, das mir am meisten gefällt? Fuhrmann Henschel.«

Gorki gab keine nähere Begründung seines Urteils, aber daß er unmittelbar, ohne nachzudenken, gerade dieses Stück aus dem Gesamtwerk Hauptmanns nannte, war sehr bezeichnend. Hauptmanns Drama, aus dem tiefen Grunde der Volksseele hervorgeholt, liegt Gorki, dem Dichter der freien russischen Volksseele mit ihren Höhen und ihren Abgründen und Grausamkeiten, ganz besonders nahe.

Gorki spricht mit viel Nachdruck von Hauptmanns großer Bedeutung für die russische Literatur. »Hauptmann«, sagte er, »wirkte nicht nur höchst anregend auf das literarische Rußland meiner Generation, sondern hat eine direkte Hauptmannschule unter unsern dramatischen Dichtern erzeugt. Kosorotov, Urwanzew sind mit ihren seinerzeit so beliebten Stücken direkte Nachahmer Hauptmanns. Nicht das aber ist maßgebend, wenn man von Hauptmanns Bedeutung für Rußland spricht, sondern die Tatsache, daß Hauptmanns Theaterstücke seinerzeit beinahe so einheimisch in Rußland waren wie das Werk Anton Tschechows. Ja, Hauptmann und Tschechow repräsentieren zwei parallele Richtungen des russischen Theaters von dazumal, beide gleich verwandt der russischen Intelligenz in jener pessimistisch enttäuschten und zugleich nach idealen Werten lechzenden, von Schönheit träumenden Zeit.

Die Hauptrolle in dieser Verbindung des russischen und des deutschen Dichters spielte gleich in seinen Anfängen das Moskauer Künstlertheater. »Doch darüber«, unterbrach sich Gorki und wies auf Frau Andreewa, die dem Gespräch beiwohnte, »kann Ihnen doch Maria Fedorowna viel mehr als ich Bescheid geben. Sie gehörte zu der ersten Gruppe der Künstler, die das Moskauer Künstlertheater gegründet haben, und war die erste Darstellerin der Frau Vockerat in den ‚Einsamen Menschen', des Rautendelein, der Michelina in ‚Michael Kramer' usw.«

»Ja,« sagte Frau Andreewa auf die Bitte, von den Hauptmannaufführungen des Moskauer Künstlertheaters zu erzählen, »unser Theater hat man mit Recht gleich vom Anfang das Tschechow=Hauptmann=Theater genannt. Die Stücke beider Dichter wurden immer abwechselnd, eins nach dem andern aufgeführt und schmolzen auch in unserem künstlerischen Empfinden in ein einheitliches Ganzes zusammen, waren für uns aus einer für beide Dichter gleichen Stimmung herausgekommen. So haben wir sie auch gegeben — und so hat es das Publikum aufgenommen.

Das erste Hauptmannstück — es waren die ‚Einsamen Menschen' — haben wir ganz in den Anfängen gespielt, als wir noch nicht unser eigenes Theater hatten und nur über eine Klubszene verfügten. ‚Zar Fedor' war das erste Stück, das zur Offenbarung des Künstlertheaters wurde, zu einem epochemachenden Ereignis im russischen Theaterleben, dank dem schöpferischen Genie von Stanislavsky und Nemirovitch Dantschenko. Unser zweites Stück waren die ‚Einsamen Menschen'. Stanislavsky gab den Vockerat, ich die Frau. Der Erfolg war ein sozusagen revolutionärer — ein Erfolg des Stückes und der Aufführung, die alle früheren Theatereffekte zugunsten der realistischen Schlichtheit und stimmungsvollen Verinnerlichung der Geschehnisse übertraf. Ich persönlich hatte die für eine junge Künstlerin große Freude, zu erfahren, daß der deutsche Dichter, den wir so verehrten, von unserer Aufführung der ‚Einsamen Menschen' genau unterrichtet war, und daß mein Bild aus den ‚Einsamen Menschen' auf seinem Schreibtisch stand.

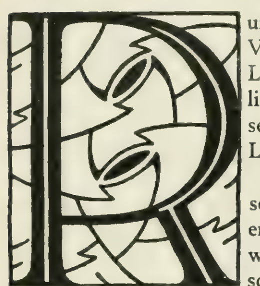
Als dann Tschechow so innig mit dem Künstlertheater zusammenwuchs, wurde auch das Hauptmann=Repertoire um so eifriger auf unserer Bühne kultiviert. Alle Stücke, die Hauptmann bei dem russischen Publikum so beliebt machten, hat das Künstlertheater mit der ganzen Hingebung seiner Kräfte aufgeführt und die Erfolge des Theaters waren zu gleicher Zeit Siege des großen Dichters. So kamen nach der Reihe ‚Die versunkene Glocke', ‚Hannele', ‚Michael Kramer', ‚Fuhrmann Henschel', ‚Vor Sonnenaufgang', ein großer Zyklus von Hauptmannstücken, die dann in ganz Rußland uns nachgespielt wurden und Hauptmann auf lange zum belieb=

testen dramatischen Dichter in Rußland machten. Das Verdienst des Künstlertheaters bestand darin, daß es die uns, der russischen Intelligenz verwandte Stimmung in Hauptmann herausgefühlt hat und sie mit der Tschechowschen Welt in einen intimen Zusammenhang brachte. Dadurch wurden die beiden Dichter zu den Deutern von Rußlands geistigen Leiden und Rußlands Träumen von einer schöneren und glücklicheren Zukunft für Rußland, für die ganze Menschheit.« —

GERHART HAUPTMANN IN RUSSLAND

VON

A. LUNATSCHARSKI



ußland hatte in der Vorkriegsperiode einen im Vergleich mit den westeuropäischen Ländern engen Leserkreis. Aber dieser enge Kreis las leidenschaftlich, und das erklärt auch die bedeutende Übersetzungs-Literatur, die neben der russischen Original-Literatur entstanden war.

Man kann wohl sagen, daß die russische Übersetzungs-Literatur ihren Leistungen nach eine der ersten in Europa ist. Nicht nur alles Bemerkenswerte aus der alten, anerkannten Literatur, das sich schon kristallisiert hatte, sondern auch fast alles Interessantere, das die neue Literatur brachte, wurde sofort übersetzt und herausgegeben. Die englische, die französische, die deutsche Literatur, wie die italienische, die spanische und insbesondere die skandinavische (speziell die norwegische) zogen beständig die Aufmerksamkeit der Übersetzer auf sich, die durch das Interesse der Leser angetrieben wurden. Viele der ausländischen Schriftsteller wurden Rußland fast zu eigenen. Darin bestätigten sich die Worte Dostojewskis von der durchaus eigenartigen Paarung von Patriotismus und Internationalismus, der nicht so sehr bewußt, als vielmehr sozusagen im Blute der russischen Intelligenz und vermutlich auch des russischen Volkes lebt.

Unter diesen, vom russischen Geiste der letzten zwei Jahrzehnte vor dem Kriege anerkannten Schriftsteller nahm Hauptmann eine der ersten Stellen ein.

Ich glaube, ich gebe mich keiner Täuschung hin, wenn ich sage, daß er während der ersten Hälfte dieser Periode unmittelbar hinter Henrik Ibsen genannt wurde, dessen Einfluß in Rußland damals gewaltig war, in der zweiten Hälfte dieser Periode in geringster Entfernung von Knut Hamsun, den man als den ausgesprochenen Liebling des russischen Lesers jener Zeit bezeichnen kann. Die Werke der meisten bedeutenden europäischen

Schriftsteller sind in Rußland in Gesamtausgaben verlegt worden, und so hat der russische Leser auch Hauptmann kennen gelernt, ganz abgesehen von der bedeutenden Anzahl Übersetzungen einzelner seiner Werke.

Natürlich wirkte Hauptmann besonders stark als Dramaturg. Während der ganzen Dauer dieser Periode wurde das russische Theaterleben beherrscht von dem Moskauer künstlerischen Theater. Diese ganz hervorragende Bühne, unter der Leitung von Menschen, die zu der kulturellen Avant-Garde der Menschheit gehören, lehrte sowohl die Schauspieler als auch das Publikum ein ungewöhnlich sorgfältiges und liebevolles Nachschaffen und Aufnehmen künstlerischer Schöpfungen, eine detaillierte und poetische Behandlung des Realismus einerseits und einer feinen Phantastik voll symbolischer Tiefe andrerseits.

Ich weiß nicht, ob mehr als abgerissene Kunde von diesem Moskauer künstlerischen Theater zu Hauptmann gedrungen ist, nachdem man seine Dramen auf dieser Bühne gegeben hatte, und dennoch möchte es scheinen, als ob Hauptmann von dem gleichen Geiste geboren sei und eine Reihe bilde mit Tschechow, Andrejew und Gorki und sogar vielleicht mehr als diese der eigentliche Dramaturg dieses Theaters sei. In der Tat: es scheint, daß kein russischer noch ausländischer Dramaturg Stanislawski und seinen Mitkämpfern im Geiste so nahe war wie Hauptmann.

Das Künstlerische Theater liebte die detaillierte, naturalistische Behandlung, ein wenig im Genre des Theater Antoine oder zum Teil auch der Meininger Truppe. Es liebte das Ensemble, das es gern den glänzenden, das Ensemble überragenden Größen unserer älteren klassischen Bühnen entgegensetzte. Seine Geistesrichtung war sehr liberal. Welche Stücke hätten wohl diesen Bedingungen mehr entsprechen können als Hauptmanns »Weber«?

Das Moskauer Künstlerische Theater war das Theater der Intelligenz, die damals in einer schlimmen Pfadlosigkeit irrte — einer vornehmen, schwermütigen und etwas schlaffen Intelligenz. Die Seele dieser Menschen war überfeinert, ihre Gespräche durchgeistigt, ihr Handeln aufflackernd. Das Künstlerische Theater liebte es, auf dem Hintergrunde der Tschechowschen Stücke die feinsten psychologischen Analysen zu schaffen, richtige Spitzengewebe von Erleben in den Seelen dieser entschlußunfähigen Helden einer Außerzeitlichkeit. Welches Stück hätte diesen Neigungen des Künstlerischen Theaters besser entsprochen als »Einsame Menschen« von Gerhart Hauptmann?

Der verfeinerte, bedeutsame Realismus des Künstlerischen Theaters mit seiner reichen Palette intimster Erlebnisse — vom Pathos des Leids bis zu erstaunlich vollkommenen Darstellungen menschlicher Gemeinheit und

Banalität — fand reichste Anwendung dieser Palette in dem Stücke »Michael Kramer«.

Das Künstlerische Theater strebte nach dem Phantastischen, dem es auch jetzt noch zuneigt; es gefällt sich darin, auf der Bühne das Wunder der Erweiterung unserer Welt zu schaffen. Eine der Perlen symbolischer Theaterschöpfungen: »Die versunkene Glocke« von Hauptmann, gab dem Künstlerischen Theater Gelegenheit, durch die unvergeßliche Darstellung dieses Stückes in der Sphäre der verfeinerten Theater-Phantastik einen großen Sieg davonzutragen.

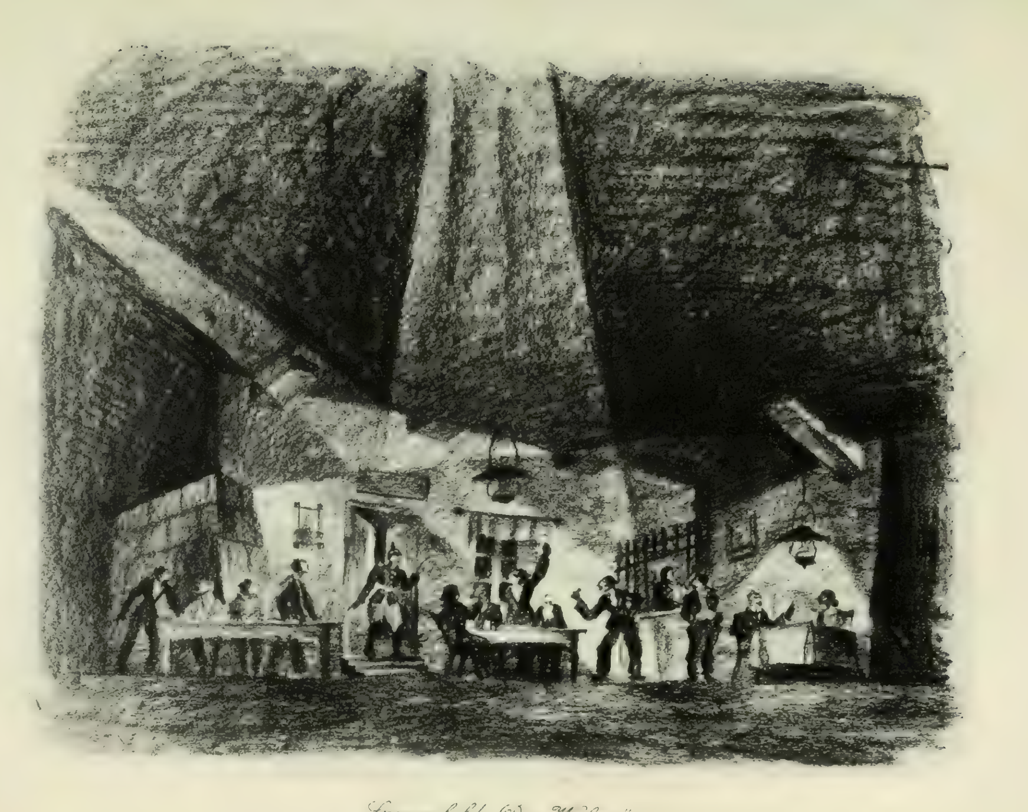
Nicht nur die Moskauer Intelligenz bildete sich damals am Künstlerischen Theater: seine Strahlen drangen weit in die Provinz hinaus. Nicht nur galt die Sehnsucht all derer, die sich nach Moskau sehnten, vielleicht vor allem dem Saale des Künstlerischen Theaters; auch die Provinztheater veredelten sich nach Maßgabe ihrer Kraft in der ihnen von Stanislawski und Nemirowitsch-Dantschenko gewiesenen Richtung. Damit wuchs gleichzeitig auch der Einfluß Hauptmanns.

Groß und ergreifend war auch der Eindruck, den »Hanneles Himmelfahrt« bei dem russischen Publikum hervorrief. Dieses Stück stand in der Verehrung, die ihm von der russischen Intelligenz entgegengebracht wurde, in einer Reihe mit den verwandten Perlen der russischen Literatur, wie »Der Knabe, der bei Christ zu Gast war« von Dostojewski und »Makars Traum« von Koroljenko.

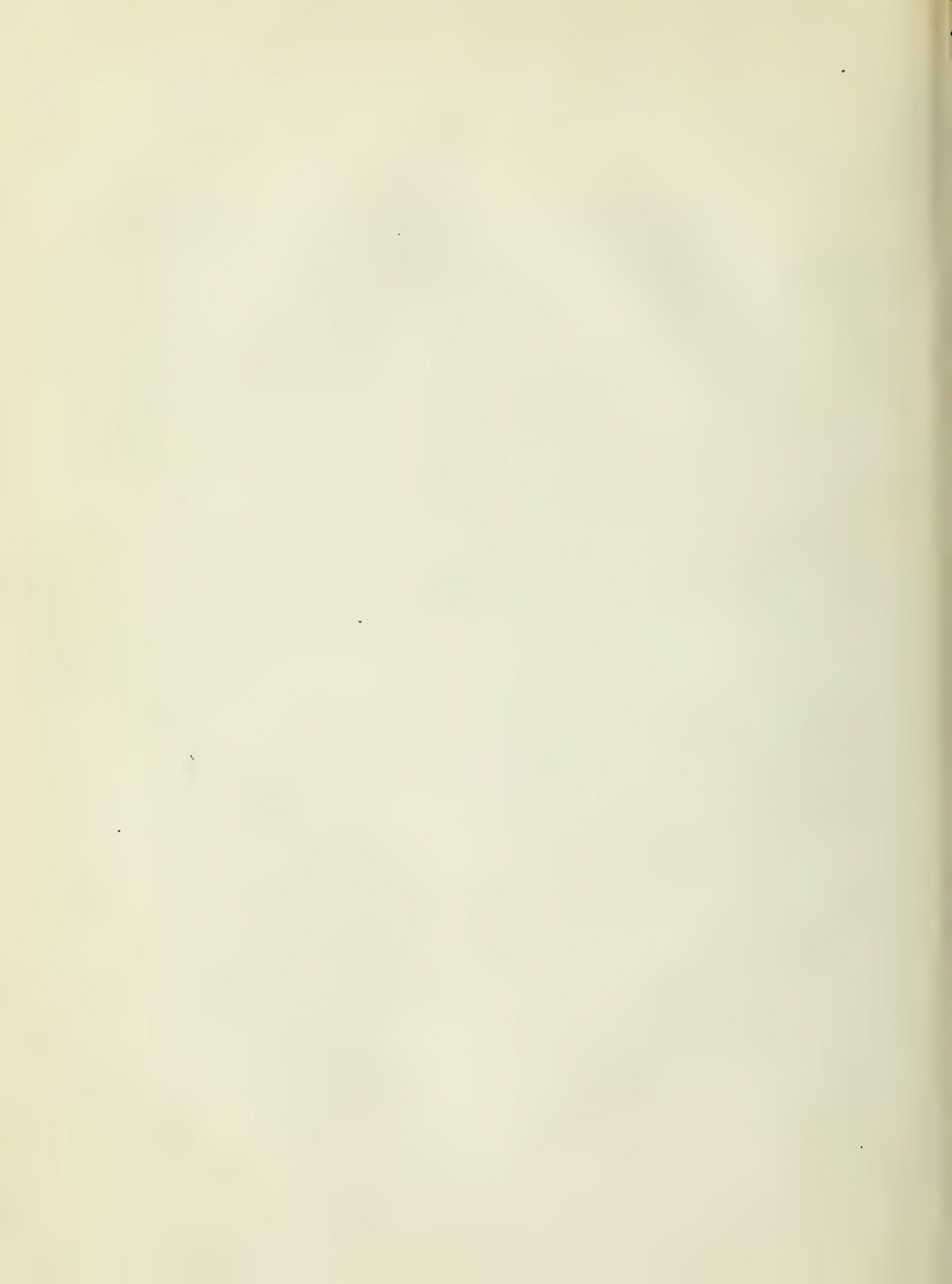
Unverständlich blieb dem russischen Publikum nur jenes Stück, das ich persönlich für das bezauberndste in dem reichen Schatze Hauptmanns halte: »Und Pippa tanzt«. Dieses, wie in den violetten Dunst des Geheimnisvollen gehüllte Stück, nicht zu begreifen und auch des Begriffenwerdens nicht bedürfend, ist eine geniale Andeutung der Geheimnisse der Natur-Metaphysik, deren Feinheit es unmöglich macht, sich in rationelle Formen zu zwingen, und die sich deshalb in das schimmernde Gewand der Poesie hüllt. Das Stück selbst ist ein bezaubernder Tanz der Pippa — der Tanz der Schönheit über den Abgründen der Natur.

Wenn das Moskauer Künstlerische Theater in den Werken Hauptmanns alle Elemente zur Äußerung seiner neuen künstlerischen Eigenart gefunden hat — was eigentlich hat der russische Leser in den Werken Hauptmanns gefunden?

Für den bewußten Teil des russischen Volkes bedeutet Hauptmann zweifellos einen Wendepunkt. Wir können nicht umhin, diese Tatsache zu konstatieren, wollen wir diesem erstaunlichen Schriftsteller, dieser begnadeten Seele, gebührend begegnen.



Szenenbild „Die Weber"
Entwurf von Hans Leistikow
Hauptmann - Festspiele 1922, Jahrhunderthalle Breslau



Die Generation, der es beschieden war, die russische Revolution teils mitzuerleben, teils selbst mitzuschaffen, lauschte aufmerksam auf jeden leisen Windstoß, der irgendwelche Regung in dem furchtbaren Sumpfe der 80er und 90er Jahre anzudeuten schien.

Tschechow war ganz der schwermütige Darsteller dieser Weglosigkeit. Ihn lößte Gorki ab, den man den »Sturmkünder« nannte. Und wirklich, er hat nicht einen einzigen Typ geschaffen, der ganz die reifende, scharf revolutionäre Tendenz widergegeben hätte, hat nicht eine einzige Situation geschildert, die voll und ganz für die damalige, fortschrittlich genannte Jugend wäre annehmbar gewesen. In ihm war viel mehr bittere Trauer als Freude, und nicht umsonst hat er sich »Gorki« (der Bittere) genannt. Aber tiefes Sehnen nach Freiheit, tiefes Sehnen nach dem Wagnis, Sehnsucht, ein Ende zu bereiten jenen Kasematten, in welche Intelligenz und Volk getrieben wurden, tiefes Vorahnen der Revolution, die wie ein Sturmvogel über dem finsteren Chaos des damaligen Alltages Rußlands schwebte, machten — neben seiner künstlerischen Kraft — Gorki zum Beherrscher der Gedankenwelt seiner Zeit.

Hauptmann berührt sich in seinen »Einsamen Menschen« mit Tschechow, in seinen »Webern« ist er der Pessimist voller Barmherzigkeit einerseits, während er andrerseits das erste Rollen der herannahenden Arbeiterrevolution an unsre Ohren trägt; und endlich in der »Versunkenen Glocke« erhebt er sich, teilweise gestützt auf die Ideen und Emotionen Nietzsches, sehr hoch in der Richtung, nach der die Seele der fortschrittlichen russischen Jugend drängte.

Im Namen dieser Jugend sprechend, mit der ich dann wuchs und reifte, und die später, indem sie sich dem fortschrittlichen Proletariat anschloß, den großen Akt der russischen Geschichte vollbrachte, kann ich sagen, daß wir dem Heroismus zustrebten.

Ethisch und ästhetisch war die Revolution so erlebt worden, während sie sich intellektuell gleichzeitig in einer starken und tiefen Erweiterung des Marxismus äußerte. Wir sehnten uns nach Heroismus. Wir haßten nicht nur den einem Alpdruck gleichen Feind — die alles erstickende Autokratie —, sondern in nicht geringerem Maße auch jenes bürgerliche Beharren, jenes schwere Daliegen des Alltags, jenen hinabziehenden Schlamm des Milieus, die Familienbeziehungen usw., die die Flügel der Seele belasten und den Menschen aus einem Vogel in eine Kröte verwandeln. Und wie viele junge Menschen spürten damals den schweren Zwiespalt zwischen der Stimme der Liebe zu dem Fernen, das zu Heldentaten lockt, und der Stimme der Liebe zu dem Nahen, die mit den Lippen der Mutter, des Weibes, der

Kinder aufruft zu dumpfem, bürgerlichem Glück, zu einem gefahrlosen Existieren.

Das ist wohl der Grund, aus dem sich die vielleicht interessanteste Schicht der damaligen russischen Gesellschaft, das Salz der Erde, der »Versunkenen Glocke« gegenüber mit so empfindlich vibrierenden Nerven verhielt. Sie fühlte nicht nur mit Heinrich, in seiner Sehnsucht nach der Höhe, in seiner Sehnsucht, die neue Glocke menschlichen Aufbegehrens und menschlichen Glückes zu gießen, nein, sie war sich auch zutiefst bewußt der Gefahr der toten Hand, in der Tiefe des Sees, des schrecklichen Giftes der kalten Tränen, die die uns nahen Menschen weinen.

Damals war ich noch ein ganz junger Mann. Mit tiefer Dankbarkeit und Liebe für Hauptmann gedenke ich der packenden Wirkung, die dieses Drama sowohl beim Lesen als auch auf der Bühne hervorrief, das jenes Drama, das wir beständig erlebten und um uns sahen, sang und in Bildern darstellte. Und es ist natürlich charakteristisch, daß mein zweiter Artikel (zahlenmäßig der zweite), wenn man will, mein erstes tatsächliches Debut vor einem breiten Publikum, gerade der »Versunkenen Glocke« gewidmet war.

In diesem Artikel: »Vor dem Antlitz des Schicksals«, in dem »Hamlet«, »Die versunkene Glocke« und »Faust« — welche Nachbarschaft! — analysiert wurden, bemühte ich mich, meinen Kameraden die sichere und starke Harmonie zwischen Verstand und Herz zu lehren, die uns von den Banden der uns nahen Angehörigen befreien mußte.

Wir in Rußland wissen fast nichts davon, was Hauptmann während der Kriegszeit geschaffen hat. Wir haben aufgehört, seinen Flug zu verfolgen. Hat Hauptmann seinen Aufstieg in die Höhe fortgesetzt, hat er noch die silbernen Glocken der Morgenröte geläutet, oder hat er, wie Heinrich, Rautendeleins entsagt und ist auf andere Wege und Pfade zurückgekehrt? Darüber weiß ich nichts Bestimmtes. Nicht ohne Aufregung erwarte ich die Gesamtausgabe der Werke Hauptmanns, die mir aus Deutschland geschickt werden soll, um mir selbst (und vielleicht auch andern) das Bild des jetzt sein sechzigstes Jahr erreichenden großen Dichters in seiner ganzen Größe zeichnen zu können.

Aber so wie wir ihn kennen, ist er verwachsen mit unsrer Jugendzeit. Nach dem Beispiele seiner Helden (Weber, Versunkene Glocke, Einsame Menschen) haben wir mit ihm fühlend gelernt, die Hindernisse zu überwinden, an welchen jene noch zerschellten. Wir sagten uns: Die Helden Hauptmanns quälen sich, wollen aus der Finsternis hindurchdringen ans Licht des Heroismus, aber jetzt können sie es noch nicht, wie wir es jetzt noch nicht können. Aber wir werden hindurchdringen, wir werden es —

wie qualvoll es auch sein mag, Fesseln zu zerbrechen, wie unbarmherzig es auch sein mag, wir werden durchdringen —, wie bitter auch die Atmosphäre des Heroismus sich erweisen mag, in der wir werden atmen müssen ...

Wir sind hindurchgedrungen! Und wir senden den Ausdruck unserer zärtlichsten Dankbarkeit einem der hervorragendsten Künstler, dessen Gedanken und Gefühle an dem Drama unserer eigenen Gedanken und Gefühle beteiligt waren, als echte, lebendige und lebenschaffende Kräfte.

HAUPTMANNS RUSSISCHE SEELE

VON

ZIN. WENGEROWA



pricht man von Gerhart Hauptmann zu einem russischen Intellektuellen, dessen Sturm und Drang in das Ende des verflossenen Jahrhunderts fällt, so lautet die Antwort: »Ja, Hauptmanns ‚Hannele' war unser größtes Erlebnis dazumal. Auf ‚Hannele' haben wir gebaut in unserem Streben zur neuen symbolischen Kunst«, oder auch: »Ja, ‚Die Weber' waren für uns das größte Vorbild alles Erreichten im Sinne des revolutionären Realismus.« »Hannele« und »Die Weber« sind die zwei Pole von Hauptmanns Bedeutung für Rußland. Und gerade die Verknüpfung der realistischen und der symbolischen Strömungen in diesen zwei Hauptwerken Hauptmanns — für Rußland jedenfalls waren es seine Hauptwerke — bewirkten, daß seine Dichtung besonders viel für Rußland bedeutete, vielleicht sogar durch das Zusammentreffen verschiedener Bedingungen mehr, als für die anderen europäischen Länder außer Deutschland.

Auf »Die Weber« und »Hannele« folgte eine Reihe anderer Stücke: »Die Versunkene Glocke«, in des Dichters Balmont meisterhafter Übersetzung zum Lieblingsstück aller russischen Bühnen geworden und durch das phantastische Element die zu jener Zeit »dekadentisch« gestimmte Jugend berückend (man übersah dabei das rein menschliche Element des Stückes und hielt sich mit Vorliebe an das Symbol der Schöpfung auf den Höhen) — dann das große Charakterstück »Michael Kramer« in der einzig-vollkommenen Aufführung des Moskauer Künstlertheaters, ausgezeichnete Aufführungen von den »Einsamen Menschen«, von »Fuhrmann Henschel«, von »Pippa tanzt«, andere Stücke, teils mit Erfolg aufgeführt, teils in Übersetzungen eifrig gelesen — der ganze Hauptmann bis auf manches aus den letzten acht Jahren ist ins Russische unter Mitarbeiterschaft der besten literarischen Kräfte übersetzt, und es gibt auch mehrere russische Gesamtausgaben seiner Werke.

Das alles beweist auch rein tatsächlich, daß Hauptmann zu den beliebtesten Dichtern in Rußland zählt. Und besonders muß hervorgehoben werden, daß Hauptmann mit der Ideenentwicklung in Rußland durch sein Hauptproblem verbunden ist — oder durch das, was als solches in Rußland empfunden wurde: Man sah in den Werken von Hauptmann vor allem den Gegensatz zwischen der Milieugewalt, der brutalen Kraft des realen Lebens, und der innern Welt der Seele mit ihrem erlösenden Drang zum Himmel, mit ihren eigenen, Schönheit und Freude schaffenden Gesetzen und der Auflösung der stumpfen überlieferten Moral. Oder — ins Emotionelle übersetzt: man fühlte in den Werken Hauptmanns sein schöpferisches Mitleid mit der gequälten, dem Elend preisgegebenen Menschheit, aber auch seinen Idealismus, den Wiederaufbau des Lebensglaubens aus den innern Werten der bewußt und unbewußt schaffenden Seele. Und das zeigt eben, daß man immer »Die Weber« und »Hannele« vor Augen hatte und das ganze Werk Hauptmanns aus diesen zwei Leitmotiven seiner Weltauffassung und seiner geistigen »Sendung« beurteilte.

Daß man Hauptmann auf diese Weise in Rußland empfand und deshalb auch ihn als so geistesverwandt fühlte, zeigt — ein Beispiel unter vielen — ein Vergleich zwischen »Hannele« und Gorkis »Nachtasyl«. Es handelt sich in diesem Falle durchaus nicht um eine direkte literarische Beeinflussung. In dem Stücke von Gorki fehlt auch Haupmanns schönste Neuschöpfung, die Märchengestalt von Hannele, so natürlich dem Boden der ödesten Wirklichkeit entsprossen. Aber das tiefe menschliche Mitleid und die soziale Empörung, die aus dem Bilde des Armenhauses in »Hannele« steigt, entspricht der Stimmung, der ganzen Atmosphäre von Gorkis »Nachtasyl«. Und es ist derselbe kühne Aufschwung aus der Tiefe des materiellen Elends, der menschlichen Erniedrigung zu den Höhen des befreienden Geistes, der sich ebenso in Hanneles Himmelfahrt spiegelt, in der Verklärung und dem inneren Siege des elendsten (von den Menschen aus gesehen) Geschöpfes auf Erden — wie auch in den Worten des tief herabgekommenen Helden des »Nachtasyls«, Satin: »Ein Mensch, das klingt stolz!«

Die Beziehung zu Hauptmann in Rußland, die Art dieser Beziehung hängt mit den Zeitverhältnissen zusammen, unter welchen Hauptmanns Werke auf Rußland eingewirkt haben. Es waren die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Das intellektuelle und hauptsächlich das literarische Rußland stand damals unter dem Einfluß des europäischen Westens. Nietzsche, Ibsen waren die Meister, die Ideenlenker des damaligen jungen Rußlands. Alle waren Nietzscheaner: Mereschkowsky, Gorki in seinen Anfängen — trotz seiner nationalen Urwüchsigkeit. Andere, Leonid Andrejew,

Sologub, um nur die bekanntesten zu nennen, schöpften aus Ibsens Problemen des Willens, ließen auf sich Ibsens düstere nordische Mystik einwirken. Man war sich dann noch unbewußt, daß bald sich das Verhältnis umkehren sollte, und daß die russische Literatur einen tiefgehenden Einfluß auf den Westen ausüben würde und eigentlich schon auszuüben begann. In Frankreich verkündeten Bourget und die anderen von der jüngeren Generation »le culte de la pitié russe«, aus den — so unmöglich schlechten — Übersetzungen einiger Romane von Dostojewski geschöpft. Zehn Jahre später wurde Rußlands hervorragendste Stellung in der Literatur von Westeuropa, ja in der Weltliteratur zur Tatsache, die auch Rußland selbst zum Bewußtsein kam. Nicht nur Tolstoi und Dostojewski, sondern Tschechow, Gorki und manche andere standen nunmehr im Zentrum des europäischen geistigen Lebens. Und es handelte sich nicht allein um Anerkennung russischen Genies und russischer Talente, was nur dem Chauvinismus schmeicheln würde, aber von keiner dynamischen Kulturwirkung wäre — sondern um das Verständnis für die russische Idee, das russische Seelenproblem, wie es die russische Literatur zum Ausdruck bringt. Jetzt ist die russische Idee ein Element des allgemeinen geistigen Lebens geworden, unverkennbar in dem Besten, was die europäische Literatur unserer Zeit geschaffen hat und schafft.

Bevor das aber so ausgeprägt zum Vorschein kam, machte sich in den neunziger Jahren ein besonders starker Drang in Rußland bemerkbar zum Miterleben des aufkeimenden neuen Geistes der europäischen Literatur. Es war, als ob das geistige Rußland, bevor es so viel aus sich heraus dem Weltgeiste zu geben hatte, noch einmal gierig selbst aus dieser Quelle trinken wollte.

Und es war um diese Zeit — die junge russische Literatur und mit ihr zugleich das junge intellektuelle Rußland standen dann im Banne von Nietzsche, Ibsen, Maeterlinck — daß der Einfluß von Gerhart Hauptmann sich zu den anderen der europäischen Neutöner gesellte. Nun waren es aber ganz besondere innere Umstände, die gerade der Bedeutung Hauptmanns für das geistige Rußland ein eigenes Gepräge gaben. Zwei Weltanschauungen standen in den neunziger Jahren im Kampf zueinander: die eine von politisch sozialen Idealen durchtränkt, in den Vorkämpfen der kommenden Revolution begriffen, anerkannte nur eine tendenziöse Kunst, die als Mittel der politischen Opposition dienen sollte, deren einziges Ziel es wäre, das soziale Übel aufzudecken und es bekämpfen zu helfen. In der Literatur schwor diese in der Intelligenz vorherrschende Richtung auf Realismus, auf Milieuschilderung, mit Vorliebe aus dem Leben der niederen

Volksschichten; in ihrer Weltauffassung war sie konsequentester Materialis- mus. Der Lieblingsdichter war Nadson, ein sehr mittelmäßiger Lyriker, der aber mit großer Innigkeit die Proteststimmung der politisch gedrückten Intelligenz wiedergab. In Tschechow schätzte man das Deprimierte seiner Helden, weil sie so, als Opfer der reaktionären Zeit, den Zwecken der Opposition dienten. Tolstoi und Dostojewski galten als Meister des realisti- schen und psychologischen Romans; aber man war taub den religiösen Problemen ihrer Werke gegenüber. Besonders galt Dostojewski lange Zeit als »reaktionär« und man verhielt sich ablehnend ihm gegenüber.

Als dann ein Teil der russischen Literatur einen neuen Weg einschlug, als sich der Symbolismus Bahn brach und die ersten Symbolisten — Minsky, Mereschkowsky, Hippius und sich ihnen anschließend Sologub, Balmont — die junge Intelligenz auf ihre Seite zogen, als zu gleicher Zeit der umsich- greifende Einfluß der großen Verkünder einer neuen Mystik und neuen Moral, eines neuen Individualismus und einer neuen raffinierten Ästhetik aus dem Auslande eindrang, wurde diese ganze Richtung auf das schärfste von den Radikalen bekämpft. Der Kampf um die neue Kunst war in- folge der politischen Lage ein ganz besonders schwerer in Rußland. In den anderen Ländern hatte man nur gegen mehr oder weniger spießbürger- liche Vorurteile zu kämpfen, und das ist niemals gar so schwer, weil man ja dabei immer die vorgeschrittenen, die freieren Elemente auf seiner Seite hat. In Rußland wäre so ein Kampf um so leichter, als überhaupt Vor- urteile — welcher Art immer — bei uns niemals sehr tief eingewurzelt waren. Es handelte sich aber in diesem Falle um Wichtigeres als bloße Vorurteile, und protestiert wurde von der allervorgeschrittensten Seite — freilich waren es die Vorgeschrittenen nur auf dem sozialen Gebiete. Man hatte Angst, daß der neue Nietzsche- und Ibsen-Individualismus die jungen Kräfte der Intelli- genz ihrer Hauptaufgabe abspenstig machen würde — der Aufgabe der Volks- befreiung. Man war noch weit davon, einzusehen, daß gerade der Weg durch den Individualismus zur wahren revolutionären Entwicklung führt, und erst durch das Problem »Mensch« das daraus erwachsende Problem »Masse« ge- löst werden kann. Man war im voraus, prinzipiell, gegen alles Mystische, gegen religiöse Probleme, weil das alles — die russischen Radikalen waren davon überzeugt — »reaktionär« beeinflussen konnte. Ich muß an meinen eigenen Kampf denken, den ich in den neunziger Jahren für die neue Literatur und Kunst in der vornehmsten russischen Monatsschrift, dem »Europäischen Boten«, auszufechten hatte. Ich befaßte mich dort mit den Berichten über die Literatur des Auslandes, und die Leiter der Monatsschrift, höchst ehren- werte Professoren und Literaturhistoriker, waren entschiedene Gegner der

»neuen Richtung«, die ich auf alle mögliche Weise in meine Besprechungen einzuführen suchte. Es war schwer, es gab — da man sich in dieser Hinsicht vor mir hütete — eine Art Index von »verbotenen« Worten. Ich weiß noch, daß »Gott«, »Seele«, »Ibsen« auf diesem Index standen. Nun, um »Gott« und »Seele« war mir nicht bange. Das ließ sich irgendwie umschreiben: im vorrevolutionären Rußland kannte man zur Genüge die Kunst, alles mit »anderen Worten« zu sagen. Aber Ibsen? Über ihn wollte ich ja gerade am allermeisten sprechen, und da erklärte mir einer der alten Herren der Redaktion — ein sehr hervorragender Gelehrter auf dem Gebiete der sozialen Literaturgeschichte Rußlands —, daß er sich niemals zu solch dummem Zeug wie dem »Peer Gynt« bekennen wird. »Entweder ist dieser Ibsen ein verrückter Idiot — oder ich bin ein Narr . . .« sagte er in einem triumphierenden Tone.

So anekdotenhaft eine solche Episode jetzt klingt, ist sie doch höchst bezeichnend für die Kluft, die damals zwischen den zwei Richtungen in der russischen Intelligenz bestand. Die Gründe des Auseinandergehens waren ja auch wirklich ernst. Die neue Kunst drängte zur Erkenntnis, gewann Boden. Die Jugend begann sich »symbolistisch« zu fühlen — in einem ebenso ausgedehnten Sinne des Wortes wie man jetzt »expressionistisch« ist. Es fehlte allerdings dem Symbolismus — darin mögen die Gegner recht gehabt haben — an innerer Beziehung zur Lebenswahrheit, und um dem Symbolismus einen Lebensgehalt zu geben, war vor allem eine Synthese von reellen und ideellen Werten anzustreben. Diese Synthese hat uns Hauptmann mit seinen epochemachenden Stücken gebracht, und das besiegelte sozusagen das Bürgerrecht des Symbolismus in der russischen Literatur — unter Symbolismus verstand man die »Moderne« im ganzen als Gegensatz zum sozial gefärbten Naturalismus. Hauptmann kam ja zu uns als naturalistischer Milieudichter, und der Pessimismus seiner ersten Dramen, bis auf die Höhe der mitleidstrunkenen »Weber«, war wie aus der Seele der russischen radikalen Intelligenz geschöpft. Es war auch die radikale Presse, die politisch oppositionelle Kritik, die Hauptmanns erstes Werk auf den Schild hob.

Als dann gleich auf »Die Weber« »Hannele« folgte, war die Sache des Symbolismus gewonnen. Man konnte auf Grund sozialer Urteile und Vorurteile gegen Ibsen, gegen Maeterlincks abstrakte Dichtung sein, »Hannele« aber blieb realistische Elendmalerei, und das Symbolische — das mißhandelte Kind in die über das Leben triumphierende Psyche verwandelt — erwuchs natürlich aus dem rein menschlichen Inhalt des Stückes. Die Synthese war vollbracht, und nach »Hannele« gab es nicht mehr so

scharfe Gegensätze der zwei Richtungen im intellektuellen Rußland. Viele Kritiker, sogar aus dem Lager der Sozialisten (darunter, nebenbei bemerkt, der zu jener Zeit junge Lunatscharski, der sich auch als glänzender Kritiker auf literarischem Gebiet bemerkbar machte), bekannten sich zum »humanitären Symbolismus«. Hauptmanns Rolle in diesem so milde und natürlich zustande gekommenen Übergang war eine überaus entscheidende. Man muß nicht dabei an direkte Nachahmungen von Hauptmann in der russischen Literatur denken; sein Einfluß äußerte sich im Hervortreten ihm verwandter phantastisch symbolischer Stimmungen bei manchen Dichtern, vielleicht am meisten bei Balmont. Auch die Visionen Sologubs, halb Alltagswahrheit, halb Märchen von innerer Seelenmacht, und Sologubs geheimnisvolle Kinder, seine »Stillen Knaben« haben einen verwandten Zug mit Hannele und ihren geistigen Schwestern aus den spätern Dichtungen Hauptmanns. Es muß dabei betont werden, daß nach den »Webern«, dem Höhepunkt der Bedeutung seines Realismus für Rußland, Hauptmann am stärksten durch die symbolischen Phantasiestücke wirkte. Die großen Charakter- und Schicksalsdramen, besonders »Michael Kramer« und »Fuhrmann Henschel«, fanden viel Anerkennung und zählten zu den größten Bühnenerfolgen in Rußland, aber man empfand sie als Stücke, die zwar zu den besten einer großen modernen Bewegung — mit Ibsen an der Spitze — gehören, doch nicht eine genügend packende Eigenart haben, um auf andere einzuwirken. Das echt und tief Anregende, das von Hauptmann und nur von Hauptmann kam, erschloß sich aus seinen Bühnenmärchen. Und einen besonderen Reiz dieser Dichtungen bildete das Volkstümliche an ihnen, die Anlehnung an den nationalen Märchen- und Sagenschatz, so wie überhaupt Hauptmanns Vorliebe für Heimatkunst in seinen Gestalten und Milieuschilderungen ein erhöhtes Interesse und Verständnis für ihn in Rußland weckten. Dostojewski hat in seiner berühmten Puschkinrede darauf hingewiesen, daß die Urquelle von Rußlands Allmenschentum in der Tiefe seines nationalen Gefühls ist, was auf dem Gebiete der Kunst besonders zutreffend ist. Und auch bei Hauptmann hat man in Rußland gerade das Empfinden für das Seelenleben und für die Phantasiewelt seines Volkes als besonders verwandt empfunden.

Soweit also, bis auf die ersten Märchendramen, hat Hauptmann als durchaus neu in seinen Gestalten und Stimmungen gewirkt. Wenn man aber die weiteren Beziehungen Hauptmanns zu Rußland verfolgt, sieht man, wie Hauptmann, der am Anfange nur ein »Gebender« war, später immer näher dem Geiste russischer Literatur trat, so daß es zu einer wechselseitigen Wirkung, zu einem Geben und Nehmen kam. Hannele

ist eine grunddeutsche oder, richtiger gesagt, grundwestliche (vom russischen Standpunkt) Gestalt, *einheitlich* in ihrem geistig moralischen Heldentum, und die dramatischen Kontraste sind auf Elend—Glückseligkeit, Erniedrigung—Glorie und Triumph eingestellt. Aber schon die zweite Märchengestalt, Rautendelein, ist von komplizierter Individualitätsmoral, und bei allem deutschem Märchenzauber klingt aus ihr für russische Ohren das revolutionär Persönliche des russischen literarischen Anarchismus: es müssen ja Eimer von Tränen aus dem Tale heraufgebracht werden, um die Humanität der geregelten Menschenbeziehungen zu retten. Und die ganze Reihe der verführerischen Frauengestalten aus den folgenden Märchen Hauptmanns, immer aus Reinheit und Lüge gemischt, ist — ohne ihre Originalität einzubüßen — nicht nur der russischen Psychologie verwandt, sondern direkt von russischer literarischer Atmosphäre umweht. Das fühlt man gewissermaßen bei Elga, Pippa, Griselda mit ihrer geheimnisvollen innern Freiheit — und wenn man zu der sonderbarsten dieser Hauptmanngestalten kommt, zu Gersuinde — halb Dirne halb Heilige —, so ist es unverkennbar, daß das geheimnisvoll Quälende und Unwiderstehliche dieser Sünderin mit der Kinderseele viel von Gruschenka und den andern Verführerinnen aus Dostojewski hat, ja vielleicht ohne Dostojewski nicht literarisch möglich wäre. Erst Dostojewski hat das Ineinanderfließen von Himmel und Hölle in der Menschenseele als Schönheit und Mysterium empfunden und als solches geheiligt.

Von Dostojewski und der Dostojewski-Stimmung in der Gesamtheit der russischen Literatur stammt das Psychologische mancher neueren Hauptmanngestalten. Aber auch die andere Quelle russischen Geistes, Tolstoi, hat Hauptmann viel angeregt, besonders in seinen neueren Sachen. Daß »Emanuel Quint« eine direkte Beziehung zu Tolstoi hat, liegt auf der Hand. Aber auch in den neueren Stücken — die zwar zu den schwächeren unter seinen Werken zählen — ist vieles dem russischen religiösen Geist verwandt. Sonderbarerweise sind diese letzteren Werke Hauptmanns exotisch, aus fremden Volkslegenden geschöpft, aus fremdem Boden entsprossen — wo er früher doch nur urdeutsche Stoffe bearbeitete. Sollen wir es als eine Art reuiger Reaktion gegen das Übermaß chauvinistischen Gefühls der Kriegsjahre betrachten? Aber auch in der Behandlung des fremdländischen Stoffes kommen neue — für Hauptmann neue — moral-religiöse Probleme. Die psychologischen Probleme sind ins Religiöse übertragen. Der Held der »Winterballade« büßt seine Schuld freiwillig, wie einer aus Tolstois »Macht der Finsternis«, und gerade zur Stunde, wo sein Verbrechen unbestraft bleiben konnte. Im »Weißen Heiland« steht

im Zentrum des dramatischen Erlebnisses das Seelenbedürfnis nach der Offenbarung des lebendigen Gottes in der Wirklichkeit — ein Tolstoi verwandtes Thema, und jedenfalls eines, das Hauptmann früher nicht be= rührt hätte.

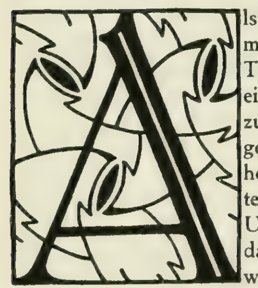
Mit seinem letzten Werk, »Anna«, kehrt Hauptmann zur rein deutschen Dichtung zurück — aber die Heldin ist wieder eine der seltsamen Mischungen von Wahrheit und Lüge, von Reinheit und Sünde, die Hauptmann Dosto= jewskis unruhigem Geiste nahebringen. Und wenn diese deutsch=fremd= ländische Jungfrau, die Leidenschaft mit kaltem Verstand, und was es noch mehr an Gegensätzen bei ihr gibt, vereint, den echt deutschen Jüngling — es ist ja in ihm so viel vom jungen Hauptmann selbst widergespiegelt — so tief anzieht und ihm so viele Leiden bringt und enthüllt, so kann man es vielleicht — nebenbei — auch als eine Art literarischen Symbols von Hauptmanns Beziehung zu Rußland betrachten. Er hat vieles Rußland gegeben, uns eine neue, schöne Welt offenbart — und dann hat auch Rußland ihm eine neue Welt eröffnet, ein neues Leid gezeigt, eine neue Welt= empfindung gegeben.

DAS URBILD DES »KOLLEGE CRAMPTON«

EIN BEITRAG ZUR PSYCHOLOGIE DES DICHTERISCHEN SCHAFFENS

VON

KÄTHE RATHAUS-HOFFMANN

ls ich im Herbst 1916 mit dem Studium der Hauptmannschen Werke beschäftigt war, erhielt ich eines Tages von meinem Lehrer und Förderer Julius Elias ein Bündel vergilbter Briefe, die in enger Beziehung zu einem Werke des Dichters stehen und uns wohl geeignet schienen, Schlaglichter auf die Besonderheiten seines Schaffens zu werfen. Die Briefe stammten von der Hand des Malers James Marshall, des Urbildes des »Kollege Crampton«. Sie waren bis dahin im Besitz der Familie Steckel in Breslau gewesen, mit der Marshall in seinen späteren Lebensjahren in freundschaftlichem Verkehr gestanden hatte, und die nun von Herrn Steckel in der richtigen Erkenntnis literarhistorischer Verwendungsmöglichkeit an Hauptmanns Freund und Biographen Paul Schlenther gesandt worden waren. Durch ihn erfuhr auch Julius Elias von dem Vorhandensein dieser Dokumente und bewirkte, daß sie mir zum eingehenden Studium und zur Verwertung überlassen wurden.

Die Briefe waren von Marshall an Freunde und Verwandte, zum größten Teil jedoch an seine Frau gerichtet. Es ließ sich durch sie ein Teil dieses Künstlerlebens aufdecken. Wichtiger war, daß sie es ermöglichten, seinen Charakter bis in die Fasern seiner Struktur bloßzulegen. Was an der Klärung äußerer Lebensumstände die Briefe vermissen ließen, erfuhr ich in Breslau, dem Austragsort der Marshall-Cramptonschen Tragikomödie. In der Breslauer Kunstschule selbst war es Professor Hans Pölzig, ihr damaliger Direktor, der mir nicht nur das dortige Archivstudium ermöglichte, sondern mir alles, was vom Hörensagen ihm über den merkwürdigen Kunstschullehrer bekannt war, bis in die kleinsten charakteristischen Details mitteilte. Auch Familie

Steckel sowie Freunde und Bekannte des Verstorbenen belehrten mich über manches Wissenswerte: so kam es, daß sich mir aus den erhaltenen Manuskripten wie aus dem Resultat persönlicher Nachforschungen ein Lebensbild entrollte, das eindrucksvoll genug war, um eine sichere Handhabe für eine Untersuchung zu bieten, die durch die Gegenüberstellung von James Marshall und Harry Crampton einen Einblick in die Psychologie des dichterischen Schaffens gewährt.

* * *

Die Komödie »Kollege Crampton« entstand im Spätherbst des Jahres 1891. Der Dichter zählte damals 29 Jahre; die Auswirkungen seiner dichterischen Begabung — von jugendlichen und ganz unreifen Versuchen, auf die der Dichter selbst später keinen Wert legte, abgesehen — lagen vor in »Promethidenlos«, »Vor Sonnenaufgang«, »Das Friedensfest«, »Einsame Menschen«, »Die Weber« — letzteres wohl konzipiert, aber noch nicht in seiner endgültigen Fassung. Gleich einer Episode — mit der Plötzlichkeit und Geschlossenheit einer solchen — schafft Hauptmann, noch vertieft in der Ausarbeitung der »Weber«, den »Kollege Crampton«. Ihm folgen nach den »Webern« »Hannele«, »Der Biberpelz«, »Florian Geyer«.

Sehen wir nun, ob das bis zum Jahre 1891 vorliegende Werk des Dichters eine Entwicklungslinie bietet, die in die Komödie »Kollege Crampton« einmündet, ob letzterer vielleicht Ausgangspunkt für eine neue Entwicklungsreihe wird oder als Intermezzo, losgelöst von den wesentlichen Schaffenstendenzen des Dichters, betrachtet werden darf.

In dem bis zur Konzeption des »Crampton« vorliegenden Werke hat sich der Dichter die Lösung eines Problemkomplexes aufgegeben, der, sozialer Art und von unbestimmtestem Weltschmerz ausgehend, über den Milieu-, Klassen- und schließlich Familienkonflikt immer engere Kreise zieht, bis der Dichter, müde, Konflikte durch Typen austragen zu lassen, deren Wessensessenz immer nur durch generalisierende Abstraktion zu gewinnen ist, und verankert in der letzten großen Objektivation seiner sozialen Neigung (»Die Weber«), empfänglich wird für eine neue, anders gerichtete Einstellung. Den großen sozialen Konflikt, der in den neunziger Jahren das Gemüt der jungen schaffenden Generation schwer zu belasten beginnt, fühlt der junge Dichter auch sich zur Lösung aufgegeben, und sein Genius sagt ihm, daß der Held der sozialen Tragödie nur die soziale Schicht selbst sein kann, in der die tragische Verkettung statthat. Diese Erkenntnis verbietet schon allein, eine große Individualität zum Träger der Konflikte zu machen. So sehen wir in den »Webern« das gewaltige Auf- und Abdämmen der Massen; wir haben eher die Empfindung, daß ein Chor ver-

schiedenster Stimmen uns das Lied vom Elend des Weberlebens vorsingt, als daß wir die Klage eines Einzelnen zu vernehmen glauben. Es ist gewissermaßen die Masse, die hier zur Individualität wird, individuell handelt und fühlt. »Die Weber« sind eine Zustandstragödie, das Gegenständliche überwiegt und fordert durch die gewaltige Kraft, mit der es durchgeführt wird, schon allein ein Zurücktreten des Persönlichen.

Das erste Werk, das den Charakter des Individuellen trägt, fällt in eine Periode des absolut programmatischen Schaffens. Es ist der »Kollege Crampton«, das erste Bühnenwerk Hauptmanns, das sich mit dem Hinstellen eines Charakters begnügt und das ebenfalls als erstes schon in seinem Titel die individuelle Färbung andeutet. Es mußte irgendein starker Impuls gewesen sein, der ihn zur Konzeption dieses Werkes führte; hören wir, was Paul Schlenther über die Gelegenheitsursache seiner Entstehung*) sagt: »Als Gerhart Hauptmann im Herbst 1891 ‚Die Weber' nach Berlin brachte, besuchte er im Berliner Theater eine Vorstellung des Molièreschen ‚Geizigen'. Unter dem Eindruck dieser tragikomischen Figur drangen alte Pläne, alte Bekanntschaften wieder auf ihn ein. Es nahte sich ihm wieder eine schwankende Gestalt. Er reiste in den Schnee seiner Berge zurück und dichtete in wenigen Wochen die fünfaktige Komödie vom ‚Kollege Crampton', die mit dem ‚Geizigen' manche technische Verwandtschaft hat.« Einen Stoff also dieser Art irgendwie mit Künstlerhand zu formen, drängte es Hauptmanns Phantasie. Es sind im wesentlichen zwei Momente, die begünstigend und bestimmend auf die Erfassung eines so beschaffenen Stoffes hinwirken. Um die Zeit des erwähnten Theaterbesuchs befand sich der Dichter in einem Zustand seelischer Depression. Sein letztes Werk, mit dem er ein Stückchen Selbstgelebtes gegeben hatte, war teils verkannt worden, teils unbekannt geblieben; allenthalben galt er als »Trübsinnsdichter« und »Unglücksprophet«.**) Daß eine so vorschnelle Klassifizierung selbst bei einer weniger sensitiven Natur innere Empörung geweckt hätte, ist selbstverständlich; auch in Hauptmann harrte die seelische Reaktion nur der Gelegenheit zum Ausbruch. Sie herbeizuführen war jene Vorstellung des »Geizigen« geeignet. Dem unliterarischen Dichter, dessen Rezeptivität durch kein Übermaß literarischer Studien Einbuße erlitten hatte, war von diesem Schul- und Meisterwerk der französischen Komödie noch ein starker Eindruck möglich. Wie in Harpagon der Geizhals schlechthin durch individuellste Zuspitzung eine an die Schärfe und Charakterisierungskraft holländischer

---

*) Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann. Leben und Werke. 1922. S. 95.

**) Adalbert v. Hanstein, »Das jüngste Deutschland«.

Kleinmalerei gemahnende Ausprägung erhält, wie eine ans Tragische grenzende Veranlagung durch immerwährende Komplizierung mit den alltäglichsten Dingen und Begebenheiten Brennpunkt einer durchgehenden Komik wird, das mußte auf den empfänglichen Dichtergeist, dessen Sinn für Humor durch das zeitgenössische Lustspiel nicht sonderlich verwöhnt war, eine Quelle reinsten Genusses und zugleich ein Anreiz zum eigenen dichterischen Produzieren werden. Fern von den konventionellen Helden der Komödie der achtziger und neunziger Jahre, wird Harpagon durch die vitale Kraft seiner Persönlichkeit im wahren Sinne der tragikomische Held des ganzen Geschehens. Seiner Mise-en-scène scheint alles zu dienen; in der unzweifelhaften Richtung seiner Veranlagung liegt die Entwicklung alles Geschehens, dessen Komponente er irgendwie ist, prädestiniert. Trotz der bühnentechnischen Schwerfälligkeit, trotz des Gebrauchs abgenutzter Lustspieleffekte wie Beiseitesprechen, Verwechslung, Mißverständnis erschaut der Dichter das Einzigartige dieses Werkes, das Natürliche und Ungewollte seiner Komik und seines Humors. Nicht komische Situationen und groteske Zufälligkeiten werden an die Handelnden herangebracht, sondern aus einer gewissen Art der Veranlagung heraus wird der Held mit unabweisbarer Notwendigkeit immer dann komisch, wenn diese eine Seite seines Wesens in irgendeine Beziehung zur Realität tritt. Zur Erzielung einer solchen Wirkung ist aber stets eine volle Persönlichkeit vonnöten, da gerade in der Konsequenz der Verwicklung die Tiefe des Humors resp. der Komik wurzelt. Einen solchen Charakterkopf zu meißeln und in das Widerspiel der Lebensmöglichkeiten zu stellen, lockte des Dichters neubelebte Phantasie, und sein Geist öffnete sich empfangenen Eindrücken. Da tauchte vor seinem Auge aus der Zeit seines Breslauer Kunstschulbesuchs ein Mann empor, dessen außergewöhnliche Originalität seinem ganzen Leben eine durchaus persönliche Note aufdrückte. Mit intuitiver Klarheit erfaßte Hauptmann da die Gestalt des Breslauer Akademieprofessors James Marshall und stellte sie in Harry Crampton auf die Bühne. »Es läßt sich,« so sagt Otto Brahm eine Woche nach der Erstaufführung in der »Nation«*), »aus dem inneren Wesen der Gestalt erschließen, daß sie blitzschnell geschaut ist, nicht kombiniert mit Fleiß und Schweiß.« Sie wurde erschaut in ihrer scharf umrissenen Einzigkeit, gesehen aber zugleich in dem Augenblick, wo der Wille zum Schaffen einer Komödie in Gerhart Hauptmann bewußt wurde. Unter diesem Aspekt, und im Spiegel Molièrescher Charaktere gesehen, mochte dem Dichter James Marshall als Harry Crampton erscheinen.

*) 23. Januar 1893.

Es ist dies die eine Ursache für das Aufhellen und Nachdunkeln einiger Farben in diesem Charaktergemälde geworden.

* * *

James Marshall, das Urbild des »Kollege Crampton«, war der Sohn des Hofrats John Marshall. Seine Mutter, eine zarte vornehme Holländerin, bewahrte sich bis in ihr hohes Alter hinein jene feine Würde und Gemessenheit, die ein spezifisches Kennzeichen dieser nordischen Naturen ist. Ohne Überschwang von Haß und Liebe, Schmerz und Freude, ein wenig Lebensfremdheit niemals überwindend, wird sie die treue Gefährtin ihres Gatten und vererbt auf den begabtesten ihrer Söhne die unüberwindliche Vorliebe für die Vornehmheit, die ihm dereinst zum Verhängnis werden soll.

James wurde 1838 im Haag geboren. Da jedoch der Vater schon 1842 einer Berufung nach Weimar folgte, wird dieses seine eigentliche Heimatstadt, und sein frühwacher Geist verwurzelt sich bald in diesem von Kunst erfüllten und jeder künstlerischen Lebensäußerung so geneigten Boden. Unter der fürsorglichen Leitung des Vaters entwickelte sich die etwas eigenwillige Veranlagung des Knaben und erhellte die Unmöglichkeit, diese in die sicheren und festen Bahnen eines gelehrten Berufes zu bannen.

Von natürlichem Instinkt geleitet, neigte sich James der intensiven, streng geistigen Arbeit ab und jeder von Anschauung getragenen Beschäftigungsart zu. Bald hatte seine Wesensveranlagung in der bewußten Bevorzugung der bildenden Kunst die ihr einzig adäquate Verwirklichungsmöglichkeit gefunden. Dem berechtigten Wunsche des Knaben konnte der Vater trotz innerer Abneigung die Erfüllung auf die Dauer nicht versagen. So erhielt James Unterricht und erste künstlerische Leitung durch den Weimarer Meister Friedrich Preller, der Marshalls ungewöhnliche Begabung bald erkannte. Als seinem aufstrebenden Talent schließlich der künstlerische Horizont Weimars zu eng erschien, bezog er, um sein Malerauge an koloristischer Fülle und seine Hand an niederländischer Technik zu schulen, 1856 mit einem Freund und Mitschüler die Antwerpener Akademie. Aus der Ferne überwachte nun der Vater die kleinen Unregelmäßigkeiten und Exzentrizitäten des reifenden Künstlers. In einem aus jener Zeit erhaltenen Briefe mahnt er den Sohn, seine pekuniäre Großzügigkeit einem wohlhabenden Freunde gegenüber einzuschränken. Die in diesen Zeilen betonte unüberlegte Freigebigkeit des Künstlers ist im höchsten Grade charakteristisch für den kaum dem Knabenalter Entwachsenen, dessen Gedanken sich ebensowenig mit dem Woher? als mit dem Wohin? des Geldes beschäftigen.

Mit Plänen und Kopien reich beladen, kehrt der Jüngling nach Weimar zurück, um die technischen Fortschritte und den seelischen Gewinn in einer reichen Produktion Gestalt annehmen zu lassen. Des Lebens Fülle beginnt sich ihm zu erschließen, ein Freundeskreis, der ihn liebt und ihn um seiner feingeistigen, humorvollen Art willen verehrt, umgibt ihn. Da lernt er die Frau kennen, deren Persönlichkeit das richtunggebende Element in seinem Leben wird. Wir finden die Art ihrer Beziehungen zum ersten Male in einem Briefe Prellers gestreift. Er mußte sich wohl dem älteren Freunde anvertraut haben, denn auf des jungen Künstlers heimliche Neigung beziehen sich die Worte: »Wie steht's denn mit A — ja so.« Zweifellos ist mit A Marshalls spätere Frau, Aline Vogt, die Tochter des Weimarer Landkammerrats Vogt, gemeint. Sonst würde sich Preller wohl kaum veranlaßt gefühlt haben, diese äußerste Diskretion in der Behandlung des Namens in diesem Briefe zu beobachten. Als nachträglicher Einfall fungiert noch im Postskriptum der Satz: »Da fällt mir ein, daß Dein Geburtstag bald sein muß. Viele Glückwünsche und eine reiche Frau! Hohoho!»

Wann James Marshall zum erstenmal Aline Vogt getroffen hat, können wir nicht mit Sicherheit bestimmen. Psychologisch bedeutsam und für die restlose Erfassung des späteren tragischen Ausgangs dieser Liebe unerläßlich ist neben der Kenntnis der seelischen Beschaffenheit dieses Mannes, der den Schwerpunkt seiner Empfindungs- und Seelenkräfte in ein Wesen außer sich verlegen mußte, der Umstand, daß er, als sein Inneres sich an dieser Frau entzündete, ein Jüngling von 20 oder 21 Jahren war. Seine aufflammende Natur hatte noch nicht das Insichruhen des Gereiften. Ihm fehlte der unwandelbare Charakterkern, als er in bewußter Aufgabe seines eigenen Selbst das Ziel seines Lebens in diese Frau verlegte. In der folgenden Zeit der Anbetung und Verehrung, in der der junge Künstler alle Schönheit und Intensität seiner Empfindungen auf Aline konzentrierte, schuf er sich ein Idealbild dieses Wesens und verwurzelte in ihm ohne Rückhalt und Hemmung die tiefsten Kräfte seiner Künstlerseele, so daß es für ihn in seiner Liebe keinen Rückweg mehr gab — es sei denn, er nähme Schaden an seiner Seele. Wer war Aline Vogt, und was bewog sie wohl, James Marshalls Braut und Gattin zu werden? Sie war — wie es im Volksmund heißt — eine kalte Schönheit, von jener blonden und nördlichen Art, wie es James' Mutter gewesen war. Einen wie tiefen und nachhaltigen Eindruck allein ihre äußere Erscheinung noch in späteren Jahren auf ihre Umgebung machte, beweist die Tatsache, daß nach zwanzig Jahren, als sie ihren fernen Gatten in Breslau besuchte, von ihr nur als »der

Gräfin« gesprochen wurde. Wie natürlich muß da die fessellose Hingabe des Zwanzigjährigen und sein Glaube auch an ihre seelische Vollkommenheit erscheinen! Waren doch für ihn Schönheit und Seele noch untrennbare Begriffe, war ihm jene nur Ausdrucksmöglichkeit für diese. Der unerschütterliche Glaube an ihre Herzensgüte und an ihre Liebe, den nur bittere Erfahrung ganz allmählich abbröckeln konnte, machte ihn blind, — blind für die kleinen sicheren Vorzeichen einer trüben Zukunft. Schon der Anfang des ersten uns erhaltenen Liebesbriefes aus dem Jahre 1860 gestattet einen Einblick. Wir finden gleich im Beginn die Klage über ihr Schweigen, die wörtlich und in einem tieferen Sinne noch oft von ihm wiederholt wurde, bis er ihre Aussichtslosigkeit einsah. Trotz der trostlosen Stimmung, in der der Brief geschrieben wurde — der abgerissene Inhalt und die unruhige Schrift weisen darauf hin —, klingt seine fürsorgende Zärtlichkeit aus jeder Äußerung. Aus der Verlobungszeit liegen einige weitere Briefe vor, die ein Bild seines damaligen geistigen Zustandes geben, der überschwängliche Zukunftshoffnungen mit zeitweiliger Gedrücktheit paart. Sie alle stammen aus der Zeit seines Aufenthaltes in Jena, wo er den ersten großen und ehrenvollen Auftrag ausführt. In seiner Leistungsfähigkeit stärkt ihn der Glaube an die Frau, die demnächst sein Leben teilen soll, und in der Festigkeit seines Vertrauens zu ihr wurzelt mit seiner seelischen eng verflochten seine künstlerische Kraft. Die für sein jugendliches Alter erstaunlichen Leistungen lenken die Aufmerksamkeit der Großherzogin auf Marshall. Ihre und ihres Gatten fürsorgliche Hand haben später oft seine zerrütteten Existenzbedingungen in sichere Bahnen geleitet. Vorläufig aber kümmert den Künstler mehr als alles Äußere der Gedanke an die bevorstehende Verbindung mit Aline. Im Herbst des Jahres 1861 findet die Vermählung statt. Bringt sie dem Künster ein neues, schöneres Leben an der Seite der geliebten Frau? Es will so scheinen; ein paar Jahre eifrigen Schaffens in Weimar folgen. In dieser Zeit knüpfte er das feste Freundschaftsband, das ihn auf immer mit Genelli verband, und das gehalten war durch die gegenseitige künstlerische Hochachtung, die beide Meister voreinander empfanden. In den feuchtfröhlichen Gelagen der Weimarer Abende bildet sich in Marshall die Neigung heran, die Belebung seines Geistes durch Alkohol zu beschleunigen. Ob er schon zu dieser Zeit mehr als Anregung — vielleicht hier und da einen kleinen seelischen Trost — darin suchte, ist schwer zu sagen. Diese Zeit der Ruhe und Seßhaftigkeit wurde unterbrochen durch einen Auftrag der Großherzogin, im Louvre zu Paris zwei Bilder zu kopieren. Mit der Pariser Reise beginnt nun für Marshall wieder eine Zeit unruhevollen Strebens, unruhvoll, weil

er seinem Streben niemals den heißen Wunsch nach einem festen und gesicherten Familienleben unterordnen kann. Was ihn, den ideal und weltfremd veranlagten Künstler, nach äußeren Ehren und Erfolg jagen läßt, war der Wunsch seiner Gattin, die in jugendlichem Mädchentraum sich eine glänzende und überragende gesellschaftliche Stellung an der Seite eines begabten und einflußreichen Mannes erträumt hatte. Für Marshall selbst bedeutete Geld nur die Möglichkeit zur Deckung einfacher Lebensbedürfnisse, sie aber brauchte es, um ihren Bedarf an den tausend Unentbehrlichkeiten der Weltdame zu stillen, um den Ansprüchen, die ihr kultivierter Geschmack auch an die äußere Lebensform stellte, Genüge zu tun. Aber gerade die kaufmännische Seite ist in ihrem Gatten wenig entwickelt, auch wenig entwicklungsfähig: in den meisten seiner Briefe tritt uns eine geradezu kindliche Unbeholfenheit in der Art, seinen eigenen Lebensbedarf möglichst einzuschränken, entgegen. Niemals in seinem Leben wurde er völlig Herr seiner materiellen Verhältnisse. In den Briefen, die Aline in dieser Zeit an ihn richtet, sehen wir, wie wenig sie es versteht, die Sorgen des Alltags allein zu tragen, und wenn sie nicht von häuslichem Mißgeschick berichtet, so quält sie ihn um einen Pariser Winterhut, ihn, der, wenn seine Mittel es gestattet hätten, gern sämtliche Pariser Modemagazine geplündert hätte, um alle ihre kostbaren Nichtigkeiten seinem verwöhnten Ideal zu Füßen zu legen. Bald kehrt er nach Weimar zurück und sucht wieder das Glück in seinem Heim bei Frau und Kindern.

Nur dem Gedanken an Aline entspringt der Jubel, sobald sich ihm neue Verdienstmöglichkeiten eröffnen. Fern von ihr lebt in seiner Seele wieder das hohe Bild seines Ideals, ein wenig nach der Wirklichkeit korrigiert: »wenn ich nur recht viel mitbringen könnte . . .« Noch einige Briefe aus dem folgenden Jahre werfen charakteristische Schlaglichter auf diese merkwürdige Ehe, die Marshall mehr mit einem Traumbild als mit einem wirklichen Menschen geschlossen zu haben scheint.

Wirklich aber schien nach dem Umzuge 1870 das Leben ein heiteres Gesicht annehmen zu wollen. Wenn man berechtigt ist, von Produktionsstadien im Leben eines Künstlers zu sprechen, so kann man die Zeit von 1870—1878 ein reiches nennen. Aufträge fließen ihm von privater wie von offizieller Seite zu, seine unerschöpfliche Phantasie kann sich im Ersinnen und Gestalten immer neuer Motive ergehen. Dazu entfaltet sich in ihm eine neue Seite seines Wesens, seine außerordentliche pädagogische Begabung. Pädagogisch hier nicht in dem Sinne des Schulmeisters, der eine Schülerherde in gemäßigtem Schritt zu halten versteht, sondern im Sinne der genialen Persönlichkeit, die es versteht, den göttlichen Funken

in der Seele des Schülers zu nähren. Bei seiner weltmännischen Art, die niemals ganz den liebenswürdig saloppen Anstrich des Bohémien verleugnete, bei der humorvollen Geistigkeit, mit der er stets seine Umgebung durchtränkte, ist es nur zu natürlich, daß bald ein weiter Kreis von Schülern sich um ihn sammelt. Wie tief neben dem persönlichen Zauber, den er ausübte, aber das Bewußtsein von dem wahren und genialen Künstlertum dieses Mannes alle seine Jünger durchdringt, zeigen uns Briefe seiner Schülerinnen, die ohne die führende Lehrerhand Mut und Kraft zur Ausübung ihrer Kunst beinahe verlieren. Mit dieser Arbeitsmenge und Wirkungsmöglichkeit kommt natürlich auch die Fülle der äußeren Güter in Marshalls Haus, und dadurch neben der Freude am inneren auch die am äußeren Erfolg in sein Herz: kann er doch nun seiner geliebten Aline bieten, was immer sie verlangt. Dazu bürdet ihm die Weitverzweigtheit seiner persönlichen Beziehungen fast ein Übermaß geselliger Verpflichtungen auf: der geniale Künstler und seine schöne Frau mögen in den siebziger Jahren oft Mittelpunkt anregendster Geselligkeit der ersten Dresdener Kreise gewesen sein. Diesem Nerven und Körper in gleicher Weise angreifenden Leben konnte aber Marshalls zarte Gesundheit auf die Dauer nicht standhalten. Die aufreibende Arbeit vom Morgen bis zum Abend, die durch reichlichen Weingenuß künstlich verlängerte Regsamkeit des Geistes, Mangel an Ruhe und Ausspannung, da er Erholung und Auffrischung nur in Exzitantien suchte, führten in ihrer ununterbrochenen Wirksamkeit im Laufe weniger Jahre ein erstes Stadium des Nachlassens seiner physischen Kräfte herbei. Eine Reise nach Italien — doppeltem Zwecke dienend — sollte ihm die äußere Frische wiedergeben und gleichzeitig sein Auge an der klassischen Schönheit der Antike schulen. Der Herbst des Jahres 1874 findet ihn in Florenz, und bis zu welchem Grade seine Gesundheit durch den Dresdener Trubel untergraben war, entnehmen wir einem Schreiben, in dem es heißt: »Ich kann leider gar nicht wagen, allein über die Straße zu gehen; da ich jetzt vormittags nichts Geistiges trinke, so bin ich nach so langer Gewohnheit gar nicht in meiner sonstigen Verfassung, doch fühle ich mich, wenn ich sitze und arbeite, recht wohl, bloß der Geist ist manchmal noch wie sonst verwirrt, die Kopfnerven abgespannt oder aufgeregt.«

Wie kommt es, mag man fragen, daß ein von Natur so innerlich veranlagter Mensch seine seelische Sammlung einer Art Ablenkung und Zerstreuung und die letzte Reifung seines Künstlertums einer von Sehnsucht nach Erfolg mitbestimmten Überproduktion opfert? Hier können Dichterworte, die natürlich nur unter der Voraussetzung Marshallscher Wesensveranlagung prinzipielle Bedeutung haben, antworten: »Wenn ein Künstler

heiratet, so setzt er alles auf eine Karte und verliert meistens alles, auch seine Kunst, bevor er dreie gezählt hat.« Dann nämlich, wenn besagter Künstler ein Marshall ist, das heißt im letzten Grunde ein Kind, das der leitenden und liebenden Hand bedarf; der Leitung, um bei den Fährlichkeiten des Lebens nicht zu straucheln, der Liebe, um Resonanz für die eigene Seele zu finden. James Marshall sucht beides in Aline; beides ist ihm in ihr versagt; da er aber einstmals mit ungeheurer Energie, mit aller Kraft, die dem Einundzwanzigjährigen zu Gebote stand, die Wurzeln seines Wesens unausrodbar in sie verpflanzt hatte, da alle die Jahre hindurch langsam, unbewußt und beinahe gegen seinen Willen die Erkenntnis von der Unfruchtbarkeit dieses Bodens sich in ihm wachgedämmert hatte, sinkt er allmählich zu jenem tragischen Typus, den wir entwurzelt nennen. Obwohl seine Seele den Abstieg seines besseren Menschen ahnt, ist er nicht fähig, ihn sich klar und deutlich vor Augen zu halten. Er könnte wohl die Bilanz nicht ertragen. Wie alle Schwachen, greift er zu Narkotizis. Arbeit, Wein, Anregungen aller Art müssen die inneren Stimmen betäuben. Als ihm bei der baulichen Erneuerung der Albrechtsburg in Meißen die Ausmalung riesiger Wandflächen unter den gotischen Gewölben zufällt, ist er rein körperlich der Aufgabe nicht mehr gewachsen. Einer seiner späteren Schüler erzählt, daß er mit Seilen an der Decke festgebunden werden mußte, um dem durch regelmäßigen Alkoholgenuß stets drohenden Schwindel und somit schwerster körperlicher Gefahr vorzubeugen. Der Wein, in den ersten Weimarer Jahren hier und da lockende Beigabe eines angeregten Abends, hat angefangen, eine Rolle in seinem Leben zu spielen: drohend erscheint das Gespenst des Alkoholismus. Ohne äußeren Reiz ist er nicht mehr imstande, das Übermaß von Arbeit, dessen Ertrag zur Führung seines Hauses notwendig war, zu leisten. Vielleicht war es halb der Wunsch einer besseren Finanzierung, halb auch der Drang, seine gesellschaftliche und künstlerische Stellung durch Titel und akademische Würden — beides weniger in seinem, als im Sinne seiner Frau — fixiert zu sehen, der ihn den Rat eines Freundes, des damaligen Direktors der Nationalgalerie, befolgen läßt, einen Ruf an die Breslauer Kunstschule als Lehrer der Malklasse anzunehmen. Dem Künstler wurde der Übergang aus dem lustigen und angeregten Dresdener Kreis in die steife und bureaukratische Enge der schlesischen Hauptstadt nicht leicht; doppelt schwer wurde es ihm, weil wieder das schmähliche Junggesellenleben beginnen sollte, dessen Ende er so sehr herbeisehnte. Es klingt nicht besonders glücklich, wenn er aus Breslau an Aline schreibt: »Ich mache, Schande genug, Besuch bei einflußreichen Persönlichkeiten, um etwas in der Sache

zu tun, ja! ich habe sogar, und ich schäme mich dessen, das gestehe ich Dir, hie und da gegen meine Art gekatzbuckelt, allein, ich denke an Euch und da wird mir's leichter.« Dennoch dankt er in demselben Brief »dem günstigen Geschick«, das ihn mit der Breslauer Stellung beschenkt. Doch es währt nicht mehr lange, bis er einsieht, daß da, wo kein Herz ist, auch Liebe keinen Widerhall findet. Wieder und immer wieder zuckt er vor der klaren Einsicht zurück, und in manchem Brief klingt die unerfüllte Sehnsucht seines Lebens durch. Im Sommer 1878 lesen wir, daß er sich wohl imstande fühlt, die äußeren Schwierigkeiten, den Druck der auf ihm lastenden Schulden zu beheben, daß das Ansehen, das er sich errungen, ihm vergönnt, »ein sehr angenehmes, einflußreiches Leben zu führen, wenn mir nicht die zärtliche, aufopfernde Liebe und Freundschaft meiner Frau fehlte.

Du läßt Dich zu sehr von anderen bestimmen, glaubst nicht an meine aufrichtige Liebe, die, weil es meine erste und einzige ist, für alle Ewigkeit feststeht. Ich leugne gar nicht, daß Du oft genug Grund gehabt hast, über mich zu klagen, und mehr noch, ich gebe zu, viel Unrechtes getan zu haben, aber sei versichert, daß Du nach wie vor mein Ideal bleibst«. Und weiter heißt es: »Wie soll sich unsere Zukunft gestalten? Willst Du mit den Kindern nach Breslau kommen oder nicht? Es ist die höchste Zeit, daß Du Dich entscheidest. Willst Du, und es scheint mir fast so, lieber in Dresden bleiben, so lasse mich mein unangenehmes Junggesellenleben hier fortführen.« Er schließt mit den traurigen Worten: »Schreibe mir einen lieben guten Brief. Unter Tränen bekenne ich, daß mir an Deiner Liebe am meisten gelegen ist; sie geht mir noch über meine Kunst.«

Ein objektiverer Mensch als Marshall hätte die Wirkungslosigkeit eines solchen Rufes vorausgesehen; für ihn bedeutet es einen weiteren Schlag. Eine schneidende Resignation liegt in den letzten Zeilen an Aline, die wir von seiner Hand besitzen. Was hatte der Künstler von Breslau als der letzten Zuflucht erwartet? Durch die feste und angesehene Stellung sollte es ihm den gewünschten gesellschaftlichen Rang sichern; mit dem fortlaufenden Gehalt wollte er versuchen, für Aline, sich und die Kinder endlich die Heimstatt zu gründen, die in Ruhe und Harmonie auch das Reifen seiner künstlerischen Fähigkeiten fördern sollte. Statt dessen trifft ihn nach vielen unerquicklichen Auseinandersetzungen die Nachricht, daß Aline die Scheidung beantragt. Statt des dauernden Beisammenseins die Trennung für immer, kaum daß sie kurze Tage in Breslau geweilt hat, dessen wenig anziehende Lage, dessen etwas herbe Bewohnerschaft und keineswegs heitere Geselligkeit für sie keine Reize hatte. Lange erzählte man von ihr die kleine Anekdote, daß sie aus einem Gasthof, wo man es gewagt hatte, ihr

»versilberte« Bestecke vorzulegen, entrüstet ob der unangemessenen Aufnahme plötzlich aufgebrochen sei. Nach einem mehrjährigen Hin und Her des Reisens und Überlegens zieht sie es vor, das Bündnis mit dem Manne, der zwei Jahrzehnte an sie geglaubt hatte, aufzulösen, ohne der Folgen zu achten, die dieser Schlag für den schon Halbzerbrochenen haben mußte. Denn es löst sich mit diesem Bande das ganze fragile Gebäude seiner Seele und sinkt in einen Trümmerhaufen zusammen. Gegen die Vorwürfe, die ihm von seinem Schwiegervater gemacht werden, wehrt er sich mit den Worten: »Zwei soll man hören, bevor man ein Urteil abgibt. Aline ist noch immer meine liebe Frau, die allerdings Grund hat, sich zu beschweren. Niemand frägt indessen mich, ob ich nicht auch Beschwerden zu rügen habe. Indessen sind die so intimer Art, daß ich unmöglich öffentlich oder privatim Gebrauch davon machen werde. Ihre kalte Art und ihr abstoßendes Wesen hat mich zurückgestoßen. Ihr kühles Temperament hat mich in gewisser Weise angezogen, sonst aber, da ich eine mehr oder weniger sinnliche Natur bin, abgeschreckt.« Und: »Über meinen Charakter läßt sich rechten. Ich bin von ziemlicher Energie. Auch bin ich nicht von zu großer Geduld.« Seine Depression mündet in die Worte: »Jedermann — ich kann es nicht wehren — mag seine Glossen machen, indessen halte ich mich nicht für halb so schuldig, als mich der Klatsch darstellt. Im übrigen stehe ich den Verfügungen eines hohen Gerichtes jederzeit zu Diensten.«

Nun dauert es nicht mehr lange, bis die letzten Hemmungen wegfallen. Er sucht ein stetes Vergessen im Alkohol. Was ist ihm seine Kunst noch, wo sein Wesen im Innersten gebrochen ist? Er ist nicht das Genie, das imstande ist, sich von seinem Schmerz zu distanzieren und in gewaltigem Ringen seine Objektivation im Kunstwerk zu erzwingen. James Marshall ist in erster Linie Mensch und erst in zweiter — Künstler. »Unter Tränen bekenne ich, daß mir an Deiner Liebe am meisten gelegen ist; sie geht mir noch über meine Kunst.« In diesem Satz erfüllt sich sein Schicksal in der Kurve, die sich aus Veranlagung und Verhältnissen ergibt. Der seelische Halt ist ihm geraubt: er muß sein eigenes Wesen dezentralisieren, denn in sich selbst findet er keinen Stützpunkt. Auch dies wäre bei einer sehr günstigen Konstellation der äußeren Verhältnisse möglich gewesen: ein ihm geistig gewachsenes, vielleicht überlegenes Milieu, eine Schar ihm ebenbürtiger Schüler, die mit seinem Eifer zugleich seinen Ehrgeiz entflammte, hätten ihn noch dem Untergang entreißen können. Allein das Breslauer Akademieleben bietet ihm keinen Ersatz für das fehlende Heim. Innerer Anschluß fehlt ihm völlig. So sucht er zuerst durch eine gewisse äußere Haltung, durch

das ungezwungene Spielenlassen seines Geistes auf anderem Gebiet die Achtung und Ehrfurcht zu erringen, die er auf dem der Selbstbeherrschung verloren hatte. Bitter schwer wurde es ihm bei seiner nervösen Konstitution, die durch den ständigen Alkoholgenuß geschwächt wurde, die anstrengenden Unterrichtsstunden durchzuhalten. Wo war die Energie, von der er selbst noch seinem Schwiegervater berichtet, geblieben, wenn er, um seelisches Gleichgewicht zu erhalten, das physische dem Trunke opfern mußte? Trotz dieser und ähnlicher Mängel, trotz des jähen Stimmungswechsels, der mit zu den ersten Symptomen gehörte, die allmählich die toxische Schädigung durch den Alkohol hervorrief, war aber die Liebe und Anhänglichkeit, deren er sich bei seinen Schülern erfreute, groß: um so mehr, als der unbefangenen Jugend das Gezwungene seiner Lustigkeit, die nicht mehr primäre Äußerung der Lebensfreude war, verborgen blieb. Zu seiner Beliebtheit bei den Schülern trug auch der bewußt gewordene Gegensatz, den er gegen den Beamtenzopf der Kunstschule zur Schau trug, viel bei, während sich in gleichem Maße des Direktors strenge und akademische Art gegen den revolutionierenden Künstler mit den verwilderten Bohémienallüren empörte. Der Gegensatz vertiefte sich in kurzer Zeit zusehends; ein Konflikt war unvermeidlich. Marshall hatte die Herrschaft über sich endgültig an den Alkohol abgetreten. Seine künstlerischen Ideale hatte er mit den übrigen begraben; die Kunstschule, anfangs genehmes Mittel zum erwähnten Zweck, war ihm allmählich ein leidiger Zwang geworden, dessen Disziplin seine Weinlaune auf den Kopf zu stellen liebte. Sein Äußeres entbehrte der Pflege, und vor sein Inneres hatte sich ein undurchdringlicher Schleier gelegt. Dabei fehlt ihm der Mut, sich seine moralische Gesunkenheit einzugestehen, und als Verstöße gegen Ordnung und Disziplin ihm die Nichtachtung der Kollegen und eine Rüge des Direktors eintragen, begibt er sich in eine Sackgasse und spielt vor sich und wohl hauptsächlich für sich, das heißt zu seiner inneren Beruhigung, die Rolle des verkannten Genies, dem Schulzwang und Drill die Flügel binden. Es machen sich an seinem Organismus nun bald alle die Verheerungen bemerkbar, die ein ausschweifendes Leben und der Alkohol mit sich bringen. Ist seine Neigung zum Alkohol angeboren oder erworben? Diese Frage, die von prinzipieller Bedeutung für die Beurteilung Marshalls ist, kann hier nicht mit Sicherheit geklärt werden. Mit ziemlicher Berechtigung mag ein Zusammenwirken der beiden Faktoren angenommen werden. Daß aber der zweite die Hauptrolle in dem Verhängnis spielt, erklärt sich schon durch die vorausgegangene chronische Einwirkung des Giftes in den Dresdener Jahren. Hierzu kommt als erschwerendes Moment der Einfluß der psychischen Eigenart Marshalls: denn

in der ihm eigenen Willensschwäche finden wir die individuelle Vorbedingung für den gewohnheitsmäßigen Genuß des Giftes. Allerdings setzt an diesem Punkt das Ineinandergreifen der Faktoren ein: denn die Äußerungen jener, der primären Willensschwäche, sind bald nicht mehr von den erst sekundär – das heißt durch den chronischen Alkoholgenuß – bedingten Störungen der Persönlichkeit zu trennen, so daß hier an manchen Punkten eine gewisse Unklarheit der Abhängigkeitsverhältnisse von Ursache und Wirkung bestehen bleibt. Jedenfalls ist ein Teil seiner in dieser Zeit gefaßten und nicht durchgeführten Entschlüsse durchaus unter dem Aspekt der körperlichen und geistigen Schädigungen zu betrachten, die durch den fortgesetzten Alkoholmißbrauch und durch die seine letzten seelischen Kräfte aufzehrende Ehekatastrophe bedingt sind. Ein so völliger Verfall der Gesamtpersönlichkeit bleibt der Umgebung nicht verborgen, und die ständigen Reibereien in der Kunstschule bringen Marshall endlich dazu, am 21. Februar 1881 das Entlassungsgesuch einzureichen, mit dem er schon des öfteren bei mehr oder weniger geringfügigen Anlässen gedroht hatte.

Trotz der tiefen Gesunkenheit seines äußeren und inneren Lebens muß doch noch hier und da ein Aufflackern des Willens zum Besseren einen Einblick in Marshalls wahres Wesen gestattet haben, dessen ursprüngliche Reinheit und Erhabenheit allmählich bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt wird. Im Laufe des kommenden Sommers sinkt Marshall langsam in sich zusammen. Seine innere Haltlosigkeit ist offenbar; oft genug ist er Wachs in den Händen derer, die ihn ausnützen wollen; daher bedrängen ihn bald schwere materielle Konflikte. Seine letzte Hoffnung, durch Einrenkung seiner pekuniären Schwierigkeiten noch einmal Herr der Situation zu werden, sieht er bald vereitelt: der Besuch des Großherzogs, der bei einer Durchreise durch Breslau niemals versäumte, ihn aufzusuchen, steht im Anfang des Sommers bevor. Marshall gibt den Gedanken an eine Rettung durch ihn nicht auf. Allein der Großherzog verläßt die Schule mit den Worten: »Ja, ich möchte noch mal zu Marshall hinaufgehen, aber ich habe keine Zeit.« Das Versinken dieser letzten Hoffnung löst wieder eine tiefe Niedergeschlagenheit in ihm aus, und alles, was da an unglückseligen Verkettungen über ihn hereinbricht, ertränkt er im Wein oder, wenn dieser seine Wirkung bisweilen schon versagt, in stärkeren Spirituosen. Der Gedanke an die Zukunft kommt ihm fast gar nicht. Ein Heim hat er nicht mehr. Außerstande, seine Angelegenheiten selbst in die Hand zu nehmen, sieht er zu, wie aus seinem Atelier allmählich Stück für Stück gepfändet oder zu Schleuderpreisen gegen einstmals erstandene Ware eingetauscht wird. Er mietet sich

in einer kleinen Kneipe gegenüber der Akademie ein. Sein Geist ist dunkel; schon weisen Symptome auf eine beginnende Trinkerhalluzinose hin. In dieser Zeit lebt er allein von den spärlichen Unterstützungen, die ihm seine Mutter und seine Schwägerin, Lätitia Genelli, zuteil werden lassen.

Dem endlich erfolgenden körperlichen Zusammenbruch folgt nach einer langen und trüben Rekonvaleszentenzeit im Breslauer Spital zum Heiligen Geist ein ganz allmähliches Wiedererwachen seiner geistigen und seelischen Regsamkeit. Die Krisis hat er mit dem Delirium überwunden und die Herstellung seines Körpers geht mit der seiner Seele Hand in Hand. Anstoß zu einem neuen geregelten Leben bietet ihm bald die Anstellung an der Lithographischen Anstalt im Wappenhof. Baumeister Steckel, der von dem unglücklichen und begabten Maler gehört hat, will die Künstlerhand in einem geregelten Berufe zu neuer Fruchtbarkeit erwecken. Gern willigt Marshall in den Vorschlag ein und als Zeichner siedelt er in den Wappenhof über. Dort erhält er Wohnung, Beköstigung und Gehalt, und, was ihm mehr als dieses gilt, er findet an der Familie Steckel einen Halt. Aber seit jener Zeit der seelischen und körperlichen Krankheit hat sich eine leise Resignation auf ihn gelegt, die ihn nicht wieder verläßt. Seine Seele hat die Schwungkraft verloren. Es wechseln nun für ihn Tage fleißiger Arbeit mit solchen, wo er, jedem Troste unzugänglich, bei der Flasche hockt. Er ist nicht mehr so verlassen wie vor seinem Zusammenbruch: alte Bekannte und Freunde suchen ihn auf und trösten ihn über sein Leid hinweg. Von einem seiner Freunde hören wir, wie Marshall oft verstohlen hinter dem Schranke eine geleerte Flasche hervorholt und einen Knaben bedeutet, drüben in dem kleinen Lokal solle er sie füllen lassen, der Wirt wisse schon Bescheid. Und der nichts Böses argwöhnende Schüler erfüllt ihm regelmäßig diesen kleinen Wunsch. Sobald aber Marshalls finsteres Grübeln und seine Begierde nach Alkohol nachlassen, sitzt er mit fleißiger Hand bei seiner Arbeit. Wohl über hundert Bilder und Skizzen aus seinen Mußestunden, die heute noch im Besitze der Familie Steckel sind, legen Zeugnis für die ernste Arbeitsamkeit des Malers ab. Es ist mehr die Liebe zum Detail, die Freude an der zarten Kleinarbeit des Genres, die aus diesen Werken spricht, als der wohlgemute und großzügige Idealismus der Meisterjahre. Sein Leid nagt und zehrt an ihm und bindet die Gesamtheit seiner künstlerischen Kräfte, so daß sie sich im Schaffen nicht auslösen können. Ein Besuch seiner Mutter drückt ihn durch die Gewalt der Erinnerung furchtbar nieder. Sein mühsam verhaltener Schmerz bricht aus, und fessellos gibt er sich dem Gefühl hin, das er so lange in die Tiefen seiner Seele zurückverbannt hatte. Aline, seine einzige Liebe auf Erden, will er wieder-

sehen. Er will sie bestürmen, es noch einmal mit ihm zu versuchen, will den Stolz und die erlittene Schande vergessen und sie bitten, wieder sein Leben zu teilen. In einem Zustande äußerster Spannung seiner Gefühle reist er noch in demselben Sommer nach Weimar. Grenzenlos wie seine Liebe ist seine Hoffnung. Aber in Weimar muß er einsehen, daß Aline sich völlig und für immer von ihm losgesagt hat. Der halbentfachte Lebens=funke erlischt wieder: Marshall bricht zusammen.

Der letzte traurige Akt dieses so verheißungsvoll begonnenen Lebens spielt in Leipzig, wo sich alte Gönner und neue Freunde des Künstlers annehmen, der nun endgültig mit dem Leben abgeschlossen hat. Ein schwacher Abglanz seines sprühenden Geistes und seiner unbezwinglichen Vitalität mag vielleicht noch bisweilen im Kreise seiner Schüler und Freunde geleuchtet haben; ein wenig Trost und Glück findet er in lieben Briefen alter Freunde. Seine allmählich schwächer und schwächer werdende Konstitution macht ihn bald für Schmerz und Freude weniger empfänglich. Alle gebliebene Kraft setzt er in Arbeit um: das Bizarre und phantastisch Groteske spielt eine große Rolle in seinen letzten Werken. Den Körper des innerlich schon lange Gestorbenen rafft der Tod am 18. Juli 1902 vor einem unvoll=endeten Bild dahin. —

* * *

Es erhebt sich am Ende dieser Skizze die Frage, die bisweilen schon gestreift wurde: Welches ist die Daseinsfunktion dieses Mannes, nach der sein Leben so verlaufen mußte, wie es verlief? Oder: Welches ist die Formel, in die alle sein äußeres Leben ausmachenden Faktoren eingesetzt werden, damit wir als Ergebnis die Synthese seines Lebens erhalten? Zu=nächst treten, als hinter der ethischen und intellektuellen Veranlagung ruhend, sie umfassend und sogar beeinflussend, zwei Momente hervor: einmal die große Veränderlichkeit der gesamten Lebensäußerungen durch psychische Einflüsse, dann die unermüdliche Lebenskraft seiner geistigen und seelischen Funktionen. Jene übergroße Eindrucksfähigkeit ist es, die seinen an und für sich nicht schwachen Willen steten und starken Schwankungen unter=wirft, so lange Konflikte und Disharmonien sein Dasein berühren. Aus ihr er=klärt sich der große, bis zur Umbiegung der Charakteräußerungen gehende Einfluß, den Milieu und Erlebnis auf ihn haben. Diese Art der Veran=lagung ist es, die die Analyse eines solchen Lebens dazu drängt, in einem un=gewöhnlichen Grade Erfolg und Mißerfolg, Höhen und Tiefen als Faktoren zu erklären, die von außen ihre wirkenden Kräfte hereintragen. Es gibt Menschen, in deren Natur es liegt, einmal tragisch zu enden, weil das Über=

wiegen irgendeiner Charaktereigenschaft oder Wesenseigentümlichkeit oder aber die unglückselige Vermengung der Wesenselemente sie zu einem Konflikt mit dem Leben unabänderlich vorherbestimmt. Eine solche Natur ist Marshall nicht. Denn es hängen vielmehr Verlauf und Ende seines Lebens in hohem Grade von äußeren Begebenheiten, das heißt natürlich von den inneren Konsequenzen, die sie für ihn haben, ab. Marshalls Leben geht einen durch günstige Umstände geregelten und darum verheißungsvollen Verlauf, solange es im wesentlichen kampflos bleibt. Von dem Augenblicke seiner Liebe zu Aline Vogt ab erhält es eine plötzliche Wendung und geht nun in direkter und fortlaufender Abhängigkeit von dem Verlaufe und den Äußerungen ihrer Liebe. Diese Abhängigkeit ist im Grunde von ihm gewollt und erstrebt, also sind letzten Endes ihre Konsequenzen durch Marshalls Natur mitbestimmt. Grade aber diese Konsequenzen hätten sehr wohl, wenn das Wesen, von dem sie abhingen, anders gewesen wäre, durchaus verschieden von den eintretenden sein können. Marshalls spätere Lebensäußerungen geschehen sämtlich im Banne dieser seelischen Gefangenschaft, aus der er sich im Bewußtsein seiner Schwäche weder befreien kann noch will. Unter diesem Gesichtspunkt sind seine Unbeständigkeit, sein Suchen nach Geselligkeit, nach Ablenkung und vor allem die Widerstandslosigkeit gegen den Alkohol zu betrachten. Daneben sind diese Symptome Zeichen der Schwäche eines Charakters, der den Verlust des einzigen Ideals nicht ertragen kann und nicht stark genug ist, um sich — wozu doch seine Kunst die nächstliegende Handhabe bietet — ein anderes im künstlerischen Wirken zu schaffen. Wiederum ist er zu tief veranlagt, um das Leben ohne Ideale zu leben. Zum Ausreifen seiner Fähigkeiten hätte er seelischer Ausgeglichenheit bedurft; die Zerrissenheit macht ihn unproduktiv; er bleibt in den Erlebnissen stecken, da ihm die höchste Eigenschaft des Genies, die immer vorhandene Möglichkeit einer objektivierenden Umformung des Erlebens, nicht mitgegeben ist. Das Abreagieren seiner seelischen Affekte erfolgt vielmehr im Mißbrauch von Narkotizis; die sich ergebende Ummodelung seiner körperlichen und seelischen Organisation hat als weitere Nebenerscheinungen zur Folge: Unstetheit der Arbeits- und Denkweise, Unmotiviertheit seiner Äußerungen, Haltlosigkeit und Hingegebensein an Stimmungseindrücke. Nach der Krisis beginnt der Schatten des früheren Menschen ein neues Leben, aber zugleich in einer neuen anderen Ebene, wo unter Ausschaltung der störenden Faktoren das Sittliche und Geistige in ihm ziemlich rein zur Geltung kommt. Das Band aber, das den Komplex der Persönlichkeit zusammenhält, fällt fort: divergierend fallen seine Lebenselemente auseinander, erhalten die innere Einheit nicht wieder und gehen

einzeln und wesenlos im täglichen Geschehen seines äußeren Lebens unter. Sein Können findet keine Fortentwicklung mehr, sein Reichtum fließt auseinander, ohne Spuren der Persönlichkeit zu hinterlassen.

James Marshall hat die ihm gegebenen künstlerischen Möglichkeiten nie erreicht; solange er im Besitze seiner persönlichen Einzigkeit ist, fehlen ihm die äußeren Vorbedingungen für ein fruchtbares Schaffen; als diese gegeben sind, ist die Persönlichkeit zerbrochen. So sehen wir, wie seine Produktion wesentlich auf traditionellen Bahnen geblieben ist. Seine intuitive Begabung löst sich mehr in den spontanen geistigen Äußerungen als in seinen Schöpfungen aus: in einer Fülle von Einfällen voll Geist und Humor lebt er sich aus. Er ist Künstler in dem blitzartigen Erfassen des Charakteristischen an Menschen und Dingen. Er geht nicht schweigend am Leben vorüber, sondern liebt es, auf alles Schlaglichter zu werfen, um es in einer sein Auge erfreuenden Beleuchtung zu sehen. Vollendet ist er in der Treffsicherheit und prägnanten Formulierung seiner Beobachtungen. Jener Quelle entstammt auch die Subjektivität seiner Anschauungsweise und zugleich auch die merkwürdige Originalität seiner persönlichen Äußerungen. Indem er seine Umgebung in sein Gesichtsfeld mit hineinstellt, eröffnet er ihr neue, ihm eigentümliche Perspektiven, die genährt sind von der Güte seines Herzens und der tief- und scharfblickenden Einsicht seines Geistes. »Wo eine hohe Seele, ein reines Gemüt, ein ideales Streben untergraben, zerstört, vergiftet wird, dort entsteht ein Eindruck von ganz besonders niederschlagender und entmutigender Beschaffenheit.«*) Leben und Sein des Künstlers und Menschen Marshall sind in ihrem niederdrückenden Verlauf, der an die Tragik der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit mahnt, ein typischer Fall der tragischen Verkettung, die aus dem Zusammenwirken von Schicksalsschlägen und eigener unheilvoller Veranlagung dem Menschen erwächst.

* * *

Zu der Zeit, als Gerhart Hauptmann die Komödie »Kollege Crampton« schuf, bewegten den dichterischen Nachwuchs gerade die Schwingungen, in die der Aufruhr des »konsequenten Naturalismus« das stagnierende künstlerische Wollen der letzten beiden Jahrzehnte versetzt hatte. Auch in Crampton haben wir eine scheinbar naturalistische Kopie des Lebens, obwohl auch bei ihm wie in jedem Kunstwerk das Urbild, das dem Dichter als Vorwurf zum Helden diente, vom Auge des Künstlers geschaut und durch seine Art zu sehen mit bestimmt ist.

---

*) Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 1906. S. 265.

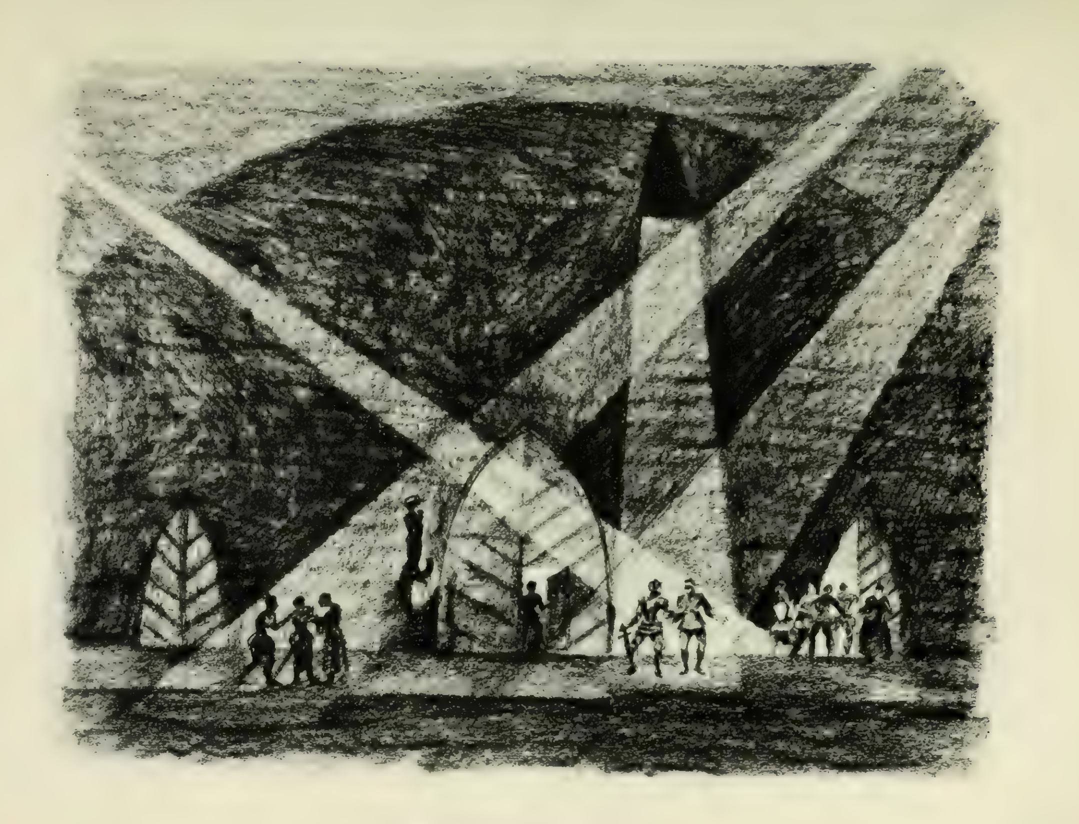
Es erhebt sich nun die Frage: Wie kommt es, daß aus dem tragischen Material, welches das Schicksal aus Veranlagung und Lebensumständen Marshalls geschaffen hatte, Harry Crampton, sein Abbild, als Hauptperson einer Komödie ersteht? Durch die Anregung, die die Aufführung des »Geizigen« im Herbst 1891 dem Dichter geboten hatte, war ihm als Arbeitsziel die »Komödie« gegeben; als Stoff stand ihm — an Originalität einem Molièreschen Helden durchaus vergleichbar — die Gestalt seines Lehrers James Marshall vor Augen. Die scharfe Ausgeprägtheit dieses Charakters hatte sich dem jugendlichen Schüler nicht in der tragischen Inkongruenz von Wollen und Sein offenbart, sondern in einem gewissen komischen Automatismus, der sich aus der Starrheit der Rolle erklärt, die der Lehrer Marshall seinen Schülern gegenüber zwecks Wahrung eines Restes von Autorität durchzuführen sich bemühte. Es mag auch für die noch begeisterungsfähigen Gemüter der Lernenden nicht leicht gewesen sein, hinter der durch Alkohol und den Wunsch, die volle Wahrheit zu verbergen, gesteigerten Geistigkeit und Witzigkeit des Lehrers das wesentlich Tragische zu entdecken. Dazu kommt, daß Trunkenheit, wie tragisch auch immer die Veranlassung, die einen Menschen zu ihr führt, sein mag, in der Erscheinungsform von komischer Wirkung ist, es ganz besonders da sein muß, wo ein geistvoller, aber berauschter Pädagoge einer erst reifenden und daher doppelt empfänglichen Jugend gegenübertritt. James Marshall war nie der Prototyp des Komischen. Irgendwo mußte also der Dichter zur Umstellung greifen: sei es, daß er, um dem Urbild treu zu bleiben, die Idee der Komödie verletzte, sei es, daß sein Held zu einem dem Urbild wesensfremden Menschen wurde. Letzteres wäre möglich auf die Art und Weise, daß der Dichter etwa auf der Basis übereinstimmender Begebenheiten die äußere Form mit einem neuen anders gearteten Inhalt gefüllt hätte.

Ganz verschwindend sind die Umbiegungen, die der Dichter den ihm bekannten Wirklichkeitselementen angedeihen läßt. Die äußere Übereinstimmung ist an zahllosen Details mühelos aufzuzeigen. Es ist kein Zufall, daß für den Namen des Urbildes James Marshall vom Dichter der ebenfalls englisch klingende Name Harry Crampton gewählt wurde. Beide Namen sind englischer Herkunft, und es wurde Hauptmann von Marshall und von seinen Freunden oft verargt, daß die Anonymität des Urbildes dadurch bis zu einem sehr hohen Grade verwischt wurde. Unter der »Kunstakademie einer größeren schlesischen Stadt« ist zweifellos die Breslauer Kunstschule zu verstehen, die den äußeren Rahmen des Geschehens der beiden ersten Akte bildet. Auch das engere Milieu, das Atelier mit dem unmittelbar daneben liegenden Klassenzimmer sind den wirklichen Raumverhältnissen

entnommen. Wie Harry Crampton war James Marshall Professor an dieser Schule und Leiter einer Malklasse, in der er täglich Unterricht zu erteilen hatte. Die Handlung spielt im Jahre 1881, zu einer Zeit, da der Dichter selbst als Schüler des Bildhauers Professor Hertel, der uns im Lustspiel als Professor Kircheisen entgegentritt, die Akademie besuchte. Die etwas exponierte Stellung, die Crampton seinen Kollegen und dem Direktor gegenüber einnimmt, entspricht der damaligen Lage Marshalls. Bei beiden ist sie bedingt durch die etwas eigenwillige Veranlagung und die Unfähigkeit zur Surbordination. Wie Crampton im zweiten Akt durch die Anregung der Erwartung und die dadurch hervorgerufene Lebendigkeit seines Geistes die Situation beherrscht und belebt, so tat es auch Marshall, wenn die günstigen Vorbedingungen zu einer solchen Stimmung gegeben waren. Von Bedeutung ist die Beziehung Cramptons zu Löffler. An die Stelle des Dienstmanns Löffler tritt bei Marshall der Dienstmann Franke. Hier weicht das Bild vom Urbild beträchtlich ab. Franke war ein kleiner, triefäugiger, auf seinen Vorteil bedachter Mann, den mehr die Freigebigkeit und Leichtgläubigkeit Marshalls fesselten als die eigene Treue und Anhänglichkeit, wie sie sich in Löffler offenbart. Wohl aber spielt für Crampton wie für Marshall der Dienstmann die Rolle des Faktotums; beiden war er in gewisser Weise unentbehrlich. Ursprünglich zu Dienstleistungen einfachster Art, wie Palettensäubern und Pinselwaschen, bestimmt, wurde er für Marshall wie für Crampton die einzige Stütze, in dem Zeitpunkt, wo sie, den eigenen Halt verlierend, einer äußeren Anlehnung bedürftig sind. Neben den einzelnen Personen, zu denen Crampton in Beziehung tritt, ist auch die Atmosphäre seiner Umgebung naturwahr festgehalten. Sie verkörpert sich einmal in dem geistigen Niveau seiner Kollegen, von denen Professor Kircheisen ein Abbild des Professors Hertel und der Architekt Rhenius das des Architekten Milius ist. Selbst für die Episodenfigur des Restaurateurs Feist haben wir in Brauer Karl Scholz das Original. Daneben ist die Gespaltenheit des Milieus, in dem Marshall zu leben und zu wirken hatte, auch im Kunstwerk evident; auch im Jahre 1881 war von einer geistigen Durchdringung von Lehrern und Schülern einerseits und dem Direktor und den Professoren andererseits nichts zu spüren. Diese Tatsache illustriert auch die Episode Strähler-Marshall, die mutatis mutandis in einem Erlebnis Hauptmanns ihre reale Grundlage hat. Allerdings war Hauptmann als Schüler der Bildhauerklasse nicht Marshall, sondern Hertel zugeteilt. Er wurde von der Anstalt verwiesen, wie folgender Eintragung aus dem Konferenzbuch zu entnehmen ist: »Es wurden heute die Listen der Schüler und Schülerinnen durchgegangen, um Fleiß, Fort-

schritte und Betragen derselben zu prüfen und für demnächstige Zeugnisse festzustellen. Dabei stellte sich heraus, daß die Schüler Urban und Hauptmann sich hinsichtlich ihres Betragens und ganzen Wesens bei mangelhaftem Stundenbesuch, geringen Fortschritten und bösem Beispiel für die anderen Schüler nicht mehr für die Anstalt eignen. Sie sollen von der Kunstschule entlassen und dies den Angehörigen angezeigt werden. Unordnungen, welche solche Schüler schaffen, wie die eben genannten, ist nur dann zu steuern, wenn überhaupt eine strengere Disziplin von den Lehrern ausgeübt wird. Solche Disziplin nach Möglichkeit zu führen, wird allen einzelnen Lehrern und dem Gesamtkollegium ans Herz gelegt und — soweit es ihr Wirken in der Anstalt selbst betrifft — zur Pflicht gemacht.« Der relegierte Akademiker nahm nun auch tatsächlich Privatunterricht bei dem seine begabte Veranlagung erkennenden Lehrer, und wir lesen kurz darauf die direktoriale Konferenzeintragung: »Von dem Kollegen Professor Hertel liegt ein Antrag vor, den Schüler Hauptmann wieder zur Kunstschule zu rezipieren. Motive dazu: der Schüler Hauptmann hat sich in privater Unterweisung des Professors Hertel ordentlich, fleißig, strebsam und auch talentvoll für das Bildhauerfach gezeigt und verspricht, in der Folge gesittet zu sein. Unter Vermahnung in dem oben bezeichneten Sinne und Verwarnung für die Folge soll in diesem Fall ausnahmsweise der p. Hauptmann als Schüler wieder aufgenommen werden.« In der Komödie ist die Mission des Professors Hertel aus verschiedenen einleuchtenden Gründen auf den Helden übertragen. Der Besuch des Grossherzogs Karl Alexander im Frühjahr 1881 deckt sich im wesentlichen mit der Herzogsepisode der Komödie. Der hohe Gönner, der über Marshalls wie über Cramptons Leben zu Zeiten fürsorglich gewaltet hatte, besuchte stets, wenn eine Reise ihn durch Breslau führte, die Ateliers seiner Schützlinge Marshall und Hertel, und tatsächlich stattete er an dem fragliche Tage nur Hertel (Kircheisen) einen Besuch ab. Jedoch war der Affektausbruch Marshalls, der dem Scheitern seiner Hoffnung folgte, nicht annähernd so stark wie der Cramptons.

In der Schilderung des angekündigten Herzogbesuches findet nun auch Hauptmann die günstigste Gelegenheit, das Schwankende, zum Optimismus Neigende im Charakter seines Helden zum Ausdruck zu bringen. Harry Crampton rückt sich vollkommen in den Mittelpunkt des kommenden Ereignisses, und die Assoziationen, die sich für ihn an die Meldung von der Ankunft des Herzogs knüpfen, sind von überraschender Subjektivität. »Der Herzog kommt« ist das feststehende Faktum. Im Lichte seiner Hoffnungen gesehen, wird daraus: »Mein Herzog, mein Retter«, »der Herzog kommt und besucht mich«; dann auf die Kunst überspringend: »der Mann will



Szenenbild „Florian Geyer"
Entwurf von Hans Leistikow
Hauptmann-Festspiele 1922, Jahrhunderthalle Breslau



doch Bilder kaufen«. Und als er später zu seiner Tochter Gertrud spricht, ist aus der Phantasie schon Gewißheit geworden: der Herzog kommt morgen, um ihm das Bildchen (Schüler und Mephistopheles) abzukaufen. In dieser leichten Ekstase stellt sich bei Crampton, dem Anregung und Freude Schaffensbedingung sind, die Arbeitslust ein, ein Moment, das ausschlaggebende Bedeutung für die Wertung seiner künstlerischen Fähigkeiten besitzt. Wo seine Schöpfung wirkliche Künstlerschaft sein soll, muß die Intuition sie eingeben: zahllose Male hat er Strählers Kopf gesehen, ohne daß ihm der Gedanke an die Brauchbarkeit desselben als Schülermodell gekommen wäre. Jetzt, unter der leicht narkotisierenden Wirkung des Bieres, der Freude und des anregenden Gespräches, unter dem Druck des Schnellvollendenwollens, läßt ihn die Inspiration in nächster Nähe erschauen, was er jahrelang vergeblich gesucht hat. Es erstarken nun plötzlich in ihm sämtliche Lebensfunktionen. Das Lähmende der Trostlosigkeit weicht, Künstlerstolz und ein klein wenig Künstlereitelkeit erwachen in ihm: »So malte man, wie van Dyck zu Rubens in die Schule ging«. Naiver Stolz und kindhafte Freude liegen darin, wenn er vom Lobe seines Freundes Genelli berichtet. Freude, wohin er blickt. Pfeifend betritt er den Aktsaal, trällernd verläßt er ihn. Der Aufzug schließt mit einem Triumph der starken und frohen Lebensintensität, die von dem Künstler ausgeht.

Infolge dieser egozentrischen Einstellung Harry Cramptons ist die Erschütterung nach dem Fehlschlagen seiner Hoffnungen wesentlich intensiver als bei Marshall.

Der Austritt Marshalls aus der Akademie schloß sich nicht so unmittelbar wie der Cramptons an den Besuch des hohen Gönners an. Das Kunstwerk läßt ferner die Anschauung offen, daß Cramptons Entlassung in den Hauptpunkten sich auf nichtige Gründe stütze, denn die jedem objektiven Betrachter einleuchtende Unhaltbarkeit der Lage Marshalls wird bei Crampton nicht so evident hervorgehoben. Allerdings ist sie nicht unschwer zu erschließen: aus der Unpünktlichkeit, mit der er den Unterricht beginnt, aus dem gespannten Verhältnis zu seiner ganzen Umgebung, aus seinem großen Widerwillen gegen seine Stellung überhaupt und der daraus resultierenden oberflächlichen und spielerischen Art, mit der er sein Amt bis zum Verlust seiner autoritativen Würde handhabt. Doch finden wir in Cramptons ganzer Stellungnahme und in seiner wirklichen Stellung zur Kunstschule eine naturgetreue Kopie der Beziehungen, die Marshall im Frühjahr und Sommer 1881 mit der Akademie verknüpften und endlich die Lösung seines Vertragsverhältnisses bewirkten.

Die familiären Verhältnisse Marshalls sind in ihren äußerlich sichtbaren Konsequenzen soweit auf Professor Crampton übertragen, als sie für das Auge des damals 19jährigen Dichters überhaupt faßbar und einzusehen waren. Die Tatsache, daß sie mit geringen Einschränkungen der Öffentlichkeit, das heißt Lehrern, Schülern und bediensteten Personen, bekannt waren, erleichterte ihre Darstellung und bildete durch sich selbst ein bedeutsames in das Kunstwerk mit einzubeziehendes Moment. Wir sehen denn auch, daß in der Komödie das Wissen um die Art der häuslichen Mißhelligkeiten des Helden über den Rahmen seines eigenen Hauses hinausgedrungen ist. Die Gattin Marshalls und die Cramptons sind wesensgleich und sollen es sein: ihnen eignet Schönheit ohne Seele, eine Vornehmheit, die bis zum Gewollten geht. Beide haben in ihrem ehelichen Zwist die eigene Familie uneingeschränkt auf ihrer Seite. Sie bietet ihnen Zuflucht in dem Augenblick, wo sie den Kampf mit materiellen und seelischen Nöten scheuen, in der gesicherten Wohlhabenheit ihres Vaterhauses Ruhe, Bequemlichkeit und Freiheit von Konflikten jeder Art suchen. Marshalls Frau war nicht adeliger Herkunft, allein ihre aristokratische Schönheit, die Vornehmheit ihrer Allüren und ihres Auftretens hatten bald das Aufsehen der Breslauer Kreise erregt, und jene Eigenschaften bewirkten, daß von ihr nur als »der Gräfin« gesprochen wurde. Vielleicht war so auch der junge Hauptmann zu der Annahme ihrer aristokratischen Abkunft gekommen. Es ist jedenfalls der Wirklichkeit entnommen, daß die Gattin des Künstlers nach dem materiellen Ruin mit ihren Töchtern Breslau verließ und in das Elternhaus zurückkehrte. Die Komödie erwähnt nur eine Tochter Gertrud mit Namen, während Marshall zwei Töchter Sophie und Mary hatte. Mary hat bei dem psychophysischen Zusammenbruch ihres Vaters in der Wirklichkeit nicht die Rolle gespielt, die der Dichter im Kunstwerk Gertrud zuerteilt. Naturwahr ist übrigens auch der kleine rührende Zug, daß der Maler Marshall stets ein kleines Bildchen von seinem Liebling bei sich trug, wie es Crampton im vierten Akt tat. Ein furchtbarer Schlag war für Marshall, daß seine Gattin Aline aus der Ferne die Scheidung beantragte; dasselbe tut Cramptons Gattin, und seine tiefe Erschütterung fühlen wir hinter den etwas frivolen Worten zittern. Trotz seiner oft hervortretenden, zuweilen zynischen Derbheit in Wort und Witz kommt aber nie, was bei einem Cramptonnaturell durchaus natürlich erschiene, ein hartes Wort über seine Lippen, sobald er von der spricht, die ihm so viel Leid angetan hat. Ihr gegenüber macht sich Cramptons Schmerz nie in Wut oder Haß, sondern – ein Zug wesenstiefer Übereinstimmung Cramptons mit Marshall – allenfalls in heftiger oder müder

Erbitterung Luft. Die Stellung, die Crampton seinen Verwandten gegenüber einnimmt, ist im Kunstwerk in demselben Sinne charakterisiert, wie wir sie bei Marshall kennengelernt haben. Bei beiden ist langsam eine stille Gegnerschaft gegen die Verwandten der Frau entstanden, die im entscheidenden Augenblick zum Ausdruck kommt; bei Crampton in affektvollerem Maße als bei Marshall. Der letzte Grund dieser Gefühlsfeindschaft liegt in durchgehender Wesensverschiedenheit: dem strengen, überaus korrekten alten Beamtentum der Familie Vogt tritt in dem Maler das ein wenig disziplinlose, von Gefühlselementen beherrschte Künstlertum gegenüber. Als Familienväter stimmen Crampton und Marshall somit vollkommen überein.

Die konsequente Übereinstimmung mit der Wirklichkeit hat der Dichter auch da bewahrt, wo es sich um die berufliche Charakterisierung seines Helden handelt. Wir finden in dieser Hinsicht in den hervorstechendsten Zügen eine solche Kongruenz von Urbild und Abbild, daß ohne weiteres mit der Absicht, im Künstler Crampton den Künstler Marshall zu spiegeln, gerechnet werden darf. Beider Künstlertum ist an der Persönlichkeit des Malers Bonaventura Genelli orientiert. Auch Crampton ist mit Genelli befreundet, des Freundes Lob ist ihm wertvoll, und er berichtet es in den Worten, die Genelli am herzoglichen Hofe von seinen Leistungen fallen ließ: »Es gibt nur zwei Menschen die so eine Kontur zeichnen: Sie, Crampton, und ich«. Und wie tief Genelli in Wirklichkeit von Marshalls künstlerischer Begabung durchdrungen war, lesen wir von seiner eigenen Hand in einem Briefe, den der Künstler Genelli an Herrn von Schack richtete. Dort heißt es: »Daß des genialen Marshalls Bild, welches ich vor ein paar Wochen sah und jetzt wohl fertig sein mag, Ihrem Kunstsinn zusagen werde, da es in jeder Hinsicht wohl konzipiert, wohl studiert und lebendig gemalt und gefärbt ist — glaube ich nicht bezweifeln zu dürfen, wohl aber bezweifeln dürfte ich, daß es Maler gibt, die aus diesem schwierigen Gegenstande ein so interessantes Bild hervorgebracht hätten. — Ich entsinne mich, daß auch mich dieser Vorwurf einst beschäftigte, doch mir durchaus nicht gelang.« Ihre Freundschaft und ihre gegenseitige Anerkennung und Hochachtung läßt ferner auf eine ähnliche Art künstlerischer Interessen schließen: beide entstammen der Schule Weimars und Friedrich Prellers und haben von den Niederländern technische Schulung und Anregung empfangen. Hauptmann erwähnt einen großen Karton in Professor Cramptons Atelier und kennzeichnet damit die Neigung und Begabung des Meisters für den Fries. Daß eine solche bei Marshall vorhanden war, ist aus der großen Anzahl von Friesen und friesähnlichen Kunstwerken,

die einen kleinen Teil seiner Schöpfungen ausmachen, einzusehen; der bedeutendste von ihnen ist wohl der im Dresdener Hoftheater. Ja, selbst dieser eine erwähnte Fries mag der Wirklichkeit entnommen sein, denn noch heute befindet sich eine Anzahl ähnlicher, zum Teil auch halbausgeführter Kartons in der Breslauer Kunstschule. Daneben ist Marshalls Vorliebe und Begabung für das Porträt auch in Harry Crampton nicht ganz untergegangen. Zwar hören wir nur von dem einen Bildchen, welches Mephistopheles im Gespräch mit dem Schüler darstellt, doch da im Rahmen des Werkes Cramptons künstlerische Spezialität eine genauere Charakterisierung nicht erfährt, dürfen wir annehmen, daß eine Identifizierung der Begabungsrichtung von Bild und Urbild in des Dichters Sinne ist. Beiden ist auch der tief bedeutsame Umstand gemeinsam, daß die in Frage kommende Epoche mit einem Stagnationsstadium ihres Schaffens zusammenfällt. Crampton gibt dies in den trostlosen Worten des IV. Aktes zu, und bei Marshall erhellt es die Tatsache, daß jene Zeit keine noch so geringe Frucht einer künstlerischen Produktion aufweist. Die Tatsache dieser Stagnation bei beiden ist einleuchtend; wie weit sich die Ursachen ihres Eintretens decken, wird später zu erweisen sein.

Als naturalistisches Nebenmoment kann noch erwähnt werden, daß auch Hauptmanns Angaben über das Aussehen und Auftreten seines Helden der Natur entnommen sind. Haar- und Barttracht Marshalls waren so, wie wir es in der szenischen Anmerkung vor dem I. Akt lesen; sein ganzer durch den Alkoholismus mitbestimmter Habitus entsprach in dieser Zeit durchaus der Beschreibung des Dichters. Unwesentlich ist eine kleine Altersdifferenz. Marshall war nicht »hoher Vierziger«, sondern zählte damals 43 Jahre. Den von ihm erhaltenen Porträts zufolge möchte ich auch seine Statur eher zart als kräftig nennen; wie sich dagegen einer seiner Schüler, der Maler und Bildhauer Georg Buse aus Breslau, zu erinnern weiß, war die Gestalt Marshalls nicht zart, sondern eher untersetzt und gedrungen. Bedeutsam ist, daß in manchen Zügen auch die Redeweise des Originals beibehalten ist, wenn auch nicht völlige Übereinstimmung herrscht. James Marshall sprach den Dialekt seiner Heimatstadt Weimar; er hatte einen unverkennbar sächsischen Einschlag. Dies hat der Dichter — man mag annehmen: aus ästhetischen und stilistischen Gründen — fallen lassen. Dagegen beibehalten ist die Tatsache, daß der Künstler gewisse stehende Redensarten führte. Cramptons beständiges »Machen Sie's gut, machen Sie's gut«, sein etwas kindliches »Furchtbar komisch«, sein unbeholfenes »So'n dummer Kerl« sind nicht ohne Analogien in der Wirklichkeit. Pflegte doch Marshall jeden Morgen aufs neue zu betonen,

daß er gerade heute »nich uff'n Dämmchen« sei. Außerdem hegen beide die gleiche Abneigung gegen den Ort ihres Wirkens; Breslaus ganzer Lokalcharakter entspricht ihrem Naturell nicht, doch weilte Marshall in dem fraglichen Sommer erst drei — und nicht wie Crampton zehn — Jahre »in diesem Nest«.

Die faktischen Abweichungen sind, wie wir gesehen haben, so geringe und irrelevante, daß sie kaum einer Ausdeutung bedürfen. Die wichtigeren mögen kurz erwähnt werden und im Sinn des Dichters und des Kunstwerkes eine Auslegung erfahren. Einmal weicht die für Crampton so wichtige Persönlichkeit des Löffler in wesentlichen Punkten von dem Urbild, Dienstmann Franke, ab. Löffler steht seelisch und auch geistig auf einem höheren Niveau als jener. Eine solche Idealisierung der Nebenpersonen liegt zum Teil im Sinne der Harmonieforderung der Komödie: es bietet ein erfreuliches und künstlerisch reich zu gestaltendes Bild: dieser enge Kontakt zweier Menschen von so großer geistiger und sozialer Verschiedenheit. Es erscheint die Zuneigung Cramptons, für den Löffler dann und wann erste und letzte Instanz ist, einem in gewissem Sinne wertvollen Menschen gegenüber motivierter und verständlicher; sie würde zur abstoßenden Komik werden, wenn wir hinter Löffler Falschheit und Gewinnsucht wittern müßten. Die Umgestaltung ist also einmal durch die Charakterisierung des Helden und ferner durch gewisse Forderungen, die die Anordnung von Menschen im Rahmen eines kurzen Geschehens betreffen, bestimmt. Es ist ferner die ganze Schülerangelegenheit des jungen relegierten Akademikers auf Crampton-Marshall übertragen. Die Veranlassung dazu liegt in der ganzen Konstruktion des Lustspiels, die sich im Wandlungsverlauf von der der Wirklichkeit abzweigt, da wo die Rettungsaktion einsetzt. Diese liegt in den Händen des jungen akademischen Outsiders Max Strähler. Was ist natürlicher, als daß sein ganzes Verhältnis zu Crampton die im Kunstwerk gegebene Form annimmt! Daher kann er auch nicht mehr Kircheisens Schüler sein, sondern nimmt an Cramptons Unterricht teil, und diese Verschiebung ermöglicht erst den neuartigen Aufbau der Angelegenheit Strähler-Crampton, die, abgesehen von ihrem Zweck, die Handlung zu führen und zu beschließen, auch in sich vielfache Möglichkeiten einer schärferen Zurschaustellung kleiner, aber wesentlicher Züge des Professors bietet. In der Persönlichkeit Strählers, in seiner Gesinnung und seinem Enthusiasmus für den Lehrer, in seiner vortrefflichen sozialen Lage liegen die zur Wirklichkeit hinzukommenden Elemente, die als ebenbürtige Teilerscheinungen dem tatsächlichen Sachverhalt zugegliedert werden und so durch Vermehrung und Komplizierung

der Faktoren ein von den realen verschiedenes, anders geartetes Endergebnis durch die Problemverschlingung ahnen lassen. Die Verschiebung des Schülerverhältnisses und seine ganze breitere Ausgestaltung ist eben in der Anlage der Komödie als solcher mitgegeben und gehört mit zu den Fundamenten, auf die sich die Lösung aufbaut. Allein aus schauspieltechnischen Gründen ist zu erklären, daß Crampton unmittelbar nach dem erfolglosen Herzogbesuch die Schule verläßt, sich nicht noch, wie Marshall es tat, ein paar Monate in seiner Stellung herumquält. Der enge Rahmen eines Bühnenwerks fordert einfach die Zusammendrängung zeitlich auseinanderliegender Ereignisse, soweit sie nicht die organische Gesetzmäßigkeit des Geschehens im Kunstwerk verletzt. Das ist hier durchaus nicht der Fall, vielmehr erhält die deprimierende Lage Cramptons durch den zeitlichen Zusammenfall von materiellem Ruin, Herzogsbesuch und Entlassung eine äußerst scharfe Zuspitzung, die durch die sofort eintretenden Folgeerscheinungen die Abwicklung der Handlung beschleunigt.

Gertrud Crampton als Mitträgerin der Nebenhandlung übernimmt in dem Werke die Rolle Marys, erfährt aber eine starke Umfärbung. Daß Cramptons Frau als Aristokratin und sein Aufenthalt in Breslau als zehnjähriger hingestellt werden, kann ebenso beabsichtigte wie absichtslose Umänderung sein. Jedenfalls kann es der Charakterisierung des Künstlers nur dienen, wenn sie zur wirklichen Aristokratin gestempelt wird. Daß aus den drei Jahren der Breslauer Lehrtätigkeit im Lustspiel zehn werden, kann einmal in Cramptons Neigung zur Übertreibung seinen Grund haben, oder auch darin, daß eine so lange Zeit seine Ungeduld und seine Abneigung gegen das geistlose Einerlei des Akademielebens verständlicher und einleuchtender macht.

Wenn wir nun die Summe der Betrachtung ziehen, so resultiert, daß im Kunstwerk in der Darstellung der Gesamtheit der äußeren Lebensumstände des Menschen und der künstlerischen Persönlichkeit wohl Abweichungen, Umformungen und Neuschöpfungen zu registrieren sind, daß diese aber allein aus dramatischen oder bühnentechnischen Rücksichten zu erklären sind. Nirgends entspringen sie der Absicht, den Charakter nach irgendeiner Seite hin umzudeuten; dürfen also bei einer Analyse der Wesensverschiedenheiten von Bild und Urbild unberücksichtigt bleiben. Bedeutungsvoll aber ist für die Auffassung des künstlerischen Verarbeitungsprozesses und der in ihr Gestalt gewinnenden Individualität des Dichters die nicht zu verkennende Übereinstimmung, die Menschen und Milieu des Kunstwerks mit der Wirklichkeit aufweisen.

Die Schlüsse, die wir aus dem Charakter des Urbildes ableiten können,

mögen wohl auch den Dichter auf die Wahrscheinlichkeit eines tragischen Unterganges, der nicht nur aus den Verhältnissen, sondern auch aus dem Charakter zu erschließen war, hingewiesen haben. Um daher seinem Bilde die Rettung zu gewähren, mußte er die absolute Willenlosigkeit des Versinkenden dahin ausdeuten, daß ihm von außen her ein im Grunde wesensfremdes Schicksal auferlegt werden konnte. Denn schon bei Crampton deuten pathologische Symptome auf einen baldigen Zusammenbruch hin: die große Unruhe, das Versagen seines Gedächtnisses und die völlige Lähmung aller Willensfunktionen sind mehr als Begleiterscheinungen einer seelischen Depression. Auch seine ganze innere Konstellation weist den direkten Weg zur Krisis und zum psychischen und physischen Ende.

Da aber streckt der Gott der Komödie in Gestalt des Max Strähler dem Versinkenden die rettende Hand hin. Und nachdem Crampton sie einigemale stolz zurückgewiesen hat, ergreift er sie schließlich doch. Sein ganzes Wesen biegt sich, um sich der neuen Maske anzupassen, und nach ein paar mühseligen Windungen erhebt er sich, um den von anderer Seite geebneten Weg zu beschreiten. Hat Crampton so schnell den Glauben an sich wiedergewonnen? Denn daß er ihn gründlich verloren hatte, steht fest, trotz seiner Prahlereien und Aufschneidereien, die gerade dazu dienen sollen, für den verlorenen inneren Halt einen Ersatz zu schaffen. Sind sein Stolz und seine Abweisung endgültig besiegt, und hat sich in ihm eine Wandlung vollzogen? Will man der ganzen seelischen Struktur des Mannes gerecht werden, so erkennt man, daß es nicht ein Entschluß oder ein Aufraffen ist, daß vielmehr gerade aus seiner Unfähigkeit, zu handeln, aus seiner Anlehnungsbedürftigkeit sein Aufbruch aus dem Gasthaus restlos zu verstehen ist. Hätte es doch beinahe einer größeren Kraft und eines stärkeren Entschlusses bedurft, seinen Willen, zu verharren, durchzusetzen. So wenig er aber Kraft zum Handeln und Entschließen besitzt, so sehr läßt er sich treiben: und Glück und Zufall treiben ihn diesmal auf einen ersprießlichen Weg.

So bringt denn auch der letzte Akt ein von vornherein bis aufs kleinste ausgearbeitetes Geschehen an Crampton heran, in einer Begrenzung, die ihm nicht viele Reaktionsmöglichkeiten übrigläßt. In seiner äußeren Erscheinungsform unterscheidet er sich nicht wesentlich von früher. Er liebt es noch, sich den wahren Sachverhalt mit eigener Tünche zu färben: ein Geschenk verschmäht er, kaufen will er allein — trotz der ihm allerdings nicht bewußten Wahrscheinlichkeit, nie bezahlen zu können. Allerdings liegt in seinem Auftreten ein wenig mehr Lebensfähigkeit und Gesundheit, doch wir sehen nicht recht, auf welchem Wege er dahingelangt

ist. Er wird in eine Umgebung voll Glück und Sonne hineingestellt und dadurch in eine andere Ebene hineingerettet. Ohne daß sein Geist Zeit gefunden hätte, sich der neuen Umgebung anzupassen, ergeht sich seine erwachende Lebensfreude in Interjektionen der Dankbarkeit, des Erstaunens, des Lebensmutes. Wieder gerät er in einen Affektzustand, aber dieser ist ihm von außen zugemutet, er trägt daher auch die Gewähr einer längeren Dauer in sich. Crampton sieht sich gerettet, sieht seine Gertrud glücklich, und überwältigt von dem seltenen Zusammentreffen, mündet sein überströmendes Glücksgefühl in den Entschluß zu einem neuen, arbeitsreichen Leben.

In bestimmten, von des Dichters Hand ausgewählten Situationen ist hier ein Mensch mit allen seinen Zufälligkeiten gegeben, und zwar ein Mensch, dessen Wesenskern durch mannigfaltige Akzidentien Trübungen, die bis zu Entstellungen gehen, erfahren hat. Um die Ganzheit der Persönlichkeit in ihrer Wesenheit zu erfassen, müssen wir von Cramptons wahrem Wesen alle jene Zufälligkeiten abstrahieren, die dahin gerichtet sind, es zu verschleiern. Doch ist es wiederum mit in die Betrachtung des Ganzen seiner menschlichen Veranlagung einzubeziehen, daß jene Zufälligkeiten in seinem Leben wirksam werden konnten, ihm eine andere Richtung geben konnten, als die ihm ursprünglich immanente. Gerade in diesem Punkte haben wir die eigentümliche Tragik, deren Vorhandensein durch die Tatsache, daß im Hauptmannschen Kunstwerk eine Komödie vorliegt, nicht verwischt werden kann, die eigenartige, jenseits aller realen Einflußmöglichkeiten ruhende Tragik der Cramptonschen Persönlichkeit erfaßt. Bei den meisten seiner Wesenstrübungen werden wir das Gefühl nicht los, daß sie sekundär sind. Daß aber das ursprünglich Sekundäre allmählich das Herrschende und Bestimmende in seinem Wesen und in seinen Handlungen werden konnte, ist sein Problem und wird bis zu einem gewissen Grade sein Verhängnis, im Rahmen des Lustspiels freilich nur bis zu einem geringen Grade, aber dafür »muß es sich beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt«. Was nämlich nachkommen würde, ist in dem Sosein Cramptons mitgegeben: es liegt in der durchgehenden Diskrepanz von Bewußtsein und Sein; darin, daß sein Wollen auf allen Gebieten ein dreimal weiteres Feld umspannt, als es seinem Können zu meistern gegeben ist. In tieferem Sinne ist es die Einheit der Persönlichkeit, die ihm mangelt. Wir vermissen die über allen Einzeläußerungen geforderte Oberhoheit eines Willensprinzipes, zu verhindern, daß etwaige Lebenskrisen die Geschlossenheit des innersten Wesens beeinträchtigen und ein Auseinander-

fallen in die einzelnen Elemente bewirken könnten. Eines solchen Prinzipes bedarf jeder, der in irgendeiner Hinsicht gewertet sein will: vor allem aber braucht es der Künstler, dessen Wesensgeschlossenheit Vorbedingung ist für die Objektivierung von seelischen Lebensinhalten im Kunstwerk. Hier ist der springende Punkt, wo aus der Tragödie seines Menschtums die seines Künstlertums hervorgeht. Ihm ist ein vielseitiges Talent und eine gewisse geniale Veranlagung mitgegeben; was ihm fehlt, ist die Willensstärke, die Erlebnisinhalte von einer zu intensiven Verknüpfung mit dem eigenen Ich zu sondern. Die darin liegende Beschränktheit seiner künstlerischen Veranlagung hat eine Einengung seiner Schaffensmöglichkeit zur Folge; sie wird noch verstärkt durch den Umstand, daß bei seiner starken Reizbarkeit und Erregbarkeit Gleichgewichtszustände nicht eben die Regel sind; ein geruhiges Leben würde sie fördern, ein konfliktreiches sie selten oder unmöglich machen. Ein ständiger seelischer Kampf aber würde die ganze Produktion unterbinden. Gerade ein solcher ist in dem tragischen Verlauf seiner Ehe gegeben. Allerdings läßt uns das Kunstwerk die Tiefe dieser Tragik mehr ahnen als wissen: fiele sie jedoch weg, so würde dem Helden die Größe und alles Wertvolle genommen, das oft genug in kleinen Zügen sich bemerkbar macht. Aus seiner Unfähigkeit aber, den Konflikt innerlich zu lösen und zu verarbeiten, weiter aus der Widerstandslosigkeit gegen Eindrücke, Umgebung und Verlockungen, aus dem völligen Verbrauch aller physischen und psychischen Energien folgt schließlich die Stagnation des Menschen und Künstlers. Es ist ein langsames Verfallen — nicht resigniert, das läge wohl nicht in der Art eines Mannes, dessen Vitalität weder in Rausch- noch Ermüdungszuständen nachläßt — bedingt vorerst durch die im eigenen Innern gegebene Richtung und befördert durch die ihr entgegenkommende der äußeren Umstände. Da aber diese letzteren zum Schlusse eine überraschende und über alles Erwarten günstige Wendung nehmen, hält die Rhythmik des Geschehens inne: wir dürfen an den Schluß ein Fragezeichen setzen, dessen Beantwortung nach dieser oder jener Seite der subjektiven Menschen- und Weltanschauung des Betrachters überlassen bleibt.

Dadurch, daß Crampton auf verheißungsvolle Weise gerettet wird, ist ferner aus dem Leben des Urbildes Marshall ein Abschnitt herausgehoben, dem die diesem sonst durchgehend anhaftende Tragik genommen ist. Es ist ja nicht nur das tragische Ende oder Untergehen, das allein uns die Berechtigung gibt, von ihm als einem tragischen Charakter schlechthin zu sprechen, vielmehr gewinnt sein Leben, unter dem Gesichtspunkt eines tragischen Abstiegs gesehen, die ganz eigentümliche Färbung, die sich unserm

Gefühl immer dann erschließt, wenn auf jeden Moment des ganzen Lebens schon der Schatten seines endgültigen Verlaufes fällt. Dies ist der wesentlichste Punkt, von dem aus eine Verschiebung der Wirklichkeitsideen der Komödie ihre Erklärung findet, eine Verschiebung, die sich an einzelnen Begebenheiten nur unzureichend erläutern läßt und die im Ganzen der Erscheinungsform begriffen sein will. Die Tatsache, daß uns im Kunstwerk eine Komödie, im Leben aber eine Tragödie vorliegt, bedingt schon an und für sich eine gewiße Umfärbung des Habitus selbst dann, wenn der Charakter in seinen Kernpunkten keine Änderung erfährt. Noch ein anderes Moment wirkt hierauf bestimmend ein: Marshall war ein äußerst sensitiver, ja zuweilen etwas scheuer Mensch, der die letzten Hüllen seiner Seele selten oder niemals abstreifte. Er mag nun, um die Unzartheit der Berührung Fremder von seinem empfindlichen Innern fernzuhalten, im Verkehr mit Menschen, in der Öffentlichkeit von Schule und Wirtshaus die Empfindsamkeit seiner eigenen Natur unter Witz, gutmütigem Gepolter und einem gewissen burschikosen Anstrich verborgen haben, so daß das Bild, das etwa einer seiner Schüler von ihm gewinnen mußte, schon rein seiner objektiven Gegebenheit nach nicht mehr Abbild seines eigentlichen Seins war. Auch dieses Moment, das den Dichter vom rein Tragischen ablenken mußte, bereitete einen günstigen Boden für die Wirksamkeit der zweiten, oben erörterten Verschiebungskomponente. Im Zusammenwirken dieser beiden Punkte ist die Richtung der Ablenkung gegeben, nach der die Bilder der beiden Helden voneinander abweichen. Diese Ablenkung kann erstens als eine Schwächung und Milderung des rein Tragischen des historischen Stoffes, und zweitens als eine durch diese mitbedingte und zum Teil erst möglich gewordene Betonung humoristischer Akzente und Herausarbeitung komischer Situationen und Wirkungen bezeichnet werden. Was nun erstens die Milderung und Abschwächung betrifft, so ist sie durch die Form des Kunstwerks als einer Komödie in dem einlenkenden Abschluß gegeben. Wo im Schaffen des Künstlers die Lösung der Verknüpfung nach der versöhnenden Seite hin feststeht, kommt die Erzeugung einer absoluten Tragik von selbst in Wegfall. Wie stark und tief aber der Wirklichkeitsstoff vom Dichter aufgenommen war, erhellt daraus, daß Harry Crampton weder eine Komödienfigur noch ein Lustspielheld geworden ist. Wenn wir immer da, wo etwas Bedeutsames, Anspruch-erhebendes zusammenfällt oder zugrunde geht, die Wirkung des Tragischen verspüren, können wir Harry Crampton den tragischen Anstrich nicht absprechen. Er wird am deutlichsten in der schwülen, dumpfen Kneipenatmosphäre des vierten Aktes mit den gewöhnlichen, von niedrigen In-

stinkten beherrschten Menschen, die sie beleben, und dem in trostloser Gedrücktheit und Gesunkenheit seinen letzten Geist und Humor zusammenraffenden Künstler, der allmählich zur Erkenntnis seiner Arbeits- und Lebensmüdigkeit gekommen ist. Hier geht auf den Kunstgenießer die volle Wirkung des Tragischen nieder. Und zwar ist dieser Eindruck von so starker und einheitlicher Folgerichtigkeit, daß er durch den beginnenden Rettungsversuch des Max Strähler nicht verwischt werden kann. Vielmehr könnte man an dieser Stelle von einer Umleitung des Geschehens in eine andere Bahn sprechen. Der niederdrückend tragische Verlauf der ersten Hälfte des vierten Aktes erfährt eine Umlagerung in eine Ebene, in der die Vorbedingungen zu einer Hebung der Depression und einer endgültigen Versöhnung des tragischen Charakters mit dem Leben in denkbar günstiger Anordnung liegen. Durch den versöhnlichen Ausgang des letzten Aktes wie durch die Tatsache, daß ihm ein solcher vorbestimmt ist, erhält das ganze sprühende Lebensgefühl des Künstlers einen Unterton von Siegesgewißheit und unverwüstlichem Optimismus — ausgenommen in der erwähnten Eingangsszene des vorletzten Aktes —, den Marshall im Verlaufe seines Lebens völlig verloren hatte. Es fehlt daher Crampton auch die ahnungsvolle Trauer, die sich in der Breslauer Zeit auf Marshalls ganzes Leben und Denken zu legen begann. Was jenem aber an feinsten Gefühlsmomenten abgeht, ersetzt er durch einen gar lebhaften Austausch seiner Empfindungen und Gedanken an Menschen und Umwelt. Und wieder wird durch dieses Ausströmenlassen seines Leides an Freunde und Bekannte, durch das Ableiten seines Ärgers in heftigem Gefühlsausbruch die Stärke der tragischen Wirkung geschwächt und gleichzeitig hierdurch ein Boden geschaffen, der fruchtbar an komischen Wirkungen und humorvollen Zusammenstößen ist. Dieses Mittel also, die Schwächung des Tragischen zu bewirken, ist gleichzeitig das überleitende Bindeglied, das zu einer Umfärbung des Urbildes hinsichtlich der Betonung des Humoristischen hinführt.

Denn da für Hauptmann bei der Konzeption dieses Werkes die Tendenz zur Komödie mitgegeben war, mußte er versuchen, die Saiten der Marshall-Cramptonschen Persönlichkeit besonders zum Klingen zu bringen, die eine Auslösung in der Richtung des Komischen gestatten; des Komischen, das immer da entsteht, wo sich der auf die Anschauung, das reale Leben, angewandte Begriff nicht restlos in diesen auflösen läßt. Wenn eine Persönlichkeit in ihrer Eigenart, ohne sich dem vielfach gewundenen Verlauf des Lebens anzupassen, gleichsam mechanisch ihren Weg einschlägt, so entstehen Reibungen und Zusammenstöße mit dem Leben allein aus der Sonderbarkeit des Charakters heraus. Da aber das organische Leben

sich diese Vergewaltigung nicht gefallen läßt, kommt in das Handeln so beschaffener Menschen eine Art Automatismus, der bei gegebenen Auslösungen immer Ursache einer komischen Wirkung wird. »Starrheit, Automatismus, Zerstreutheit, Ungeselligkeit, all das durchklingt sich innig, und aus all dem baut sich die Komik des Charakters auf.«*) In der eigenartigen Veranlagung des Harry Crampton ist ein Musterbeispiel für diese Art der Charakterkomik gegeben. Sein nicht alltägliches Naturell verlangt besonders günstige Bedingungen für das Wirksamwerden seiner künstlerischen und menschlischen Werte. Statt dessen aber sind die ihm vom Schicksal zugeteilten Daseinsbedingungen so beschaffen, daß sie von ihm Anpassungen weitgehendster Art, vielleicht das Aufgeben seiner persönlichen Eigenart verlangen. Dieses notwendige Anpassungsvermögen aber geht ihm völlig ab; ihm eignet, was man die »Versteifung gegen das soziale Leben nennen könnte«.**) Die ständige, unbekümmerte, automatische Durchsetzung seiner Eigenheiten, seine Gleichgültigkeit gegen Umstände, die mit jenen unvereinbar sind, gibt dem ganzen Auswirken seiner Persönlichkeit einen Anstrich von Starrheit, Automatismus und Zerstreutheit. In diesem Automatischen — weil Unorganischen, nicht Anpassungsfähigen — liegt die Quelle der komischen Wirkung. Diese restlos und ungestört auszuschöpfen, ist aber nur bei Ausschaltung des Gefühls möglich. Doch Szenen wie die nach dem Besuch des Herzogs und die Kneipszene, in denen bei uns starke Gefühlstöne in Schwingung geraten, heben die rein komische Wirkung auf. Sie stempeln das Stück zu einer Tragikomödie, und diese eigentümliche Mittelstellung, die die Gestalt des Crampton hin- und herpendeln läßt zwischen ergreifender Tragik und burlesker Komik, die dem durch Veranlagung und Schicksal fast gestrandeten Helden einen deus ex machina beschert, erhellt allein aus der Entstehungsgeschichte des Werkes. Alle Züge und Begebenheiten, die den Fluß des tragischen Geschehens aufzuhalten scheinen, sind deutlich erkennbare Einflüsse der Motive, denen die Dichtung ihre Entstehung überhaupt verdankt. Inwieweit diese, wie z. B. der tiefe Eindruck der Molièreschen Komödie, bewußt oder unbewußt die psychologische Einstellung Hauptmanns beeinflußt haben, läßt sich analytisch kaum auseinanderhalten. Es sind dies aber auch gleichzeitig die letzten und persönlichsten Fragen künstlerischen Schaffens: Wie gestaltet und formt Überlegung, Milieu und Können die primäre dichterische Inspiration?

---

*) Henry Bergson, Das Lachen.

**) Daselbst.

DER KAMPF UM HAUPTMANN

KRITISCHES AUS DREI JAHRZEHNTEN GESICHTET UND GEWERTET

VON

C. F. W. BEHL

I.



er Leser möchte vielleicht versucht sein, den Titel dieser Arbeit für einen Anachronismus zu nehmen oder zumindest in ihm das Thema einer rein histo⸗rischen Betrachtung zu vermuten. Losgelöst vom Streit der Richtungen und Schuldogmen, hebt sich die Erscheinung des sechzigjährigen Dichters Ger⸗hart Hauptmann aus dem Gesamtbilde unseres deutschen Kulturlebens ragend heraus . . . Schon Schlenther meinte ja vor zehn Jahren, als er sein Hauptmannbuch — ein auch heute noch unschätz⸗bares Medium für alles Menschlich⸗Persönliche — erneuerte, Polemiken könnten wegbleiben, wo kein Streit mehr sei. Ein Jahr später freilich, als Hauptmanns Jahrhundertfestspiel das bekannte militaristische Abenteuer in Breslau zu bestehen hatte, und sich allerlei Stimmen von Zeitgenossen vernehmen ließen, die schon längst gern mit dem gefeierten Dichter, dem repräsentativsten deutschen Manne, ein »Hühn⸗chen gepflückt« hätten — da zeigte es sich, daß der Kampf um Hauptmann noch immer kein Ende genommen hatte, daß er rings um ihn herum — und unbekümmert um die fixierte Größe seiner Erscheinung — weiter⸗wogen werde, ja weiterwogen müsse . . .

Es ist das Schicksal alles Ungewöhnlichen, daß es sich nicht nur in Kämpfen durchzusetzen hat, daß es vielmehr auch — durchgedrungen — alle geistigen Kräfte seiner Zeit zur Auseinandersetzung zwingt. Gerhart Hauptmanns Weg im besonderen, stürmisch und glückhaft zu früher Höhe führend, ist in seinem weiteren Verlaufe an überraschenden Wendungen und Biegungen reich gewesen. Immer neue Probleme gab die Entwick⸗lung des Dichters seinen Freunden und Gegnern gleicherweise auf. Es

konnte nicht ausbleiben, daß Enttäuschte grollend zurücktraten, neue, unvermutete Weggenossen sich fanden und daß — nachdem sein Werk allmählich Gemeingut des Volkes geworden war — manche nach individueller Absonderung strebende Geister ihre besondere Stellung zu Hauptmann im negativen oder positiven Sinne festzulegen sich genötigt fühlten.

Es kommt hinzu, daß das Werk gerade dieses Dichters in seiner Auswirkung auf die Öffentlichkeit im Wandel der Jahre einer bemerkenswerten Wandlung unterworfen war. Heftig Abgelehntes, ja Verlachtes erwies sich nach einem oder zwei Lustren als stärkste Offenbarung. Das Glück der Hauptmannstücke in zweiter und dritter Instanz ist schon beinahe sprichwörtlich geworden. Welch eine Auferstehung ward im Winter 1920/21 im Großen Schauspielhaus zu Berlin dem »Florian Geyer« beschieden, dessen erste Aufnahme seinem Schöpfer wohl den tiefsten Vaterschmerz einst bereitet, und von dem Maximilian Harden am 18. I. 1896 schlankweg behauptet hatte: »Mag meinetwegen jemand in dem Bauernspiel verborgene Reize bewundern: daß es für ein normal empfindendes Theaterpublikum unerträglich ist, kann keiner leugnen!« (Es liegt eine feine Ironie in dem Umstand, daß das Blatt, wo man solches gedruckt finden kann, sich die »Zukunft« nennt.) Das ist ein Beispiel unter vielen. Die meisten Schöpfungen Hauptmanns haben das Schicksal erfüllt, das ein stolzes Wort ihres Dichters — in der Vorbemerkung zur ersten Gesamtausgabe von 1906 — ihnen vorschrieb: sie haben »zwischen Liebe und Haß ihr Leben selbst durchgesetzt«. Andere harren der sicheren Auferstehung; so das Pippamärchen, dessen tiefste Schönheit sich bislang noch in keiner ganz zureichenden Aufführung enthüllen durfte — und dem doch gerade die Zeit und ihr dichterischer Ausdruck in besonderem Maße entgegenreiften. Es gibt hinwiderum andere Werke Hauptmanns, die aus dem Mittelpunkt des Interesses, das sie ehemals reichlich besaßen, entrückt erscheinen, und die auch der Dichter selbst mit sicherem Instinkt für sein Wachsen und Werden nun anders wertet.

So hat sich kaleidoskopisch das Bild des Hauptmannschen Schaffens, das Verhältnis der Zeit zu Hauptmann und die Reaktion der Zeitgenossen seinem Werk und seinen Werken gegenüber geändert. So ist die geistige und künstlerische Erscheinung Hauptmanns noch jetzt in stetem klärendem, zuweilen wohl auch verwirrendem Wandel begriffen. Und so dürfte es denn für die Erkenntnis seines Wesens und des Wesens seiner Epoche nicht wertlos sein, einige charakteristische Figuren dieses Kaleidoskopes festzuhalten.

Was hier zusammengetragen ist, hat ebenso wenig der bloße Zufall

dargeboten, wie es etwa Anspruch darauf machen will, als erschöpfend im Sinne einer philologischen, einer literarhistorischen Arbeit zu gelten. Maßgebend für die Auswahl blieb der Wunsch, Lichter da und dort zu setzen, interessante Zusammenhänge festzustellen oder Wissenswertes vor dem Untergange in vergilbender Makulatur zu bewahren. (Ich möchte dabei nicht unerwähnt lassen, daß mir die Hauptmannsammlung des Herrn Kommerzienrats Max Pinkus in Neustadt [Oberschlesien] schätzenswerte Unterstützung geboten hat.)

II.

Hauptmanns ungewöhnlicher Aufstieg vollzog sich inmitten der stärksten Literaturbewegung, die das kaiserliche Deutschland je erlebt hat. Es war mehr als die willkürliche Verkündigung irgend eines kunstparteilichen Programmes, mehr als die anspruchsvolle Lancierung einer literarischen Mode oder als die Begründung einer snobistischen Sondergruppe . . . . Zwei Zeitalter standen an der Wegscheide . . . Neue wissenschaftliche Erkenntnisse und — aus wirtschaftlicher Entwicklung mit elementarer Notwendigkeit geboren — die große soziale Volksbewegung schickten sich an, ein junges Geschlecht entscheidend zu formen. Geistig und künstlerisch war das siegreiche Deutschland von einer Lethargie umfangen gewesen; nur wenige Wache befanden sich am Werk. Und der Genius Friedrich Nietzsches war in tragische Einsamkeit gebannt . . . Aus dem Auslande, von den großen Europäern Tolstoi, Ibsen und Zola mußte die Erneuerung des deutschen Geistes kommen. Von dorther nahm die literarische Bewegung der achtziger Jahre ihre Kunstprinzipien, ihre seelische Einstellung und ihren Elan . . . Hauptmann ist nie ein Führer in ihr gewesen. Er fand sie gewissermaßen vor, als er — allein seines Weges kommend — mit dem »Promethidenlos« (bei aller formalen Hergebrachtheit) die soziale Grundstimmung und mit dem »Bahnwärter Thiel« auch die künstlerische Voraussetzung für den Naturalismus selbst gefunden hatte. Das befähigte ihn dann, aus der Begegnung mit Arno Holz, dem konsequenten Dogmatiker der neuen Richtung, der ihr strengster Magister gewesen ist, die entscheidende Anregung zu dem Drama »Vor Sonnenaufgang« zu nehmen, mit dem der deutsche Naturalismus seinen großen zeitlichen Sieg auf der Bühne und der Dichter selbst seinen ersten Aufstieg zu zeitloser Geltung gewann. Theodor Fontane schrieb in der Vossischen Zeitung: »Er erschien mir einfach als die Erfüllung Ibsens. Alles, was ich seit Jahr und Tag bewundert hatte, das »Greift nur hinein ins volle Menschenleben!«, die Neuheit und Kühnheit der Probleme, die kunstvolle Schlichtheit der Sprache, die Gabe der Charakterisierung, dabei konsequenteste Durchführung

der Handlung und Ausscheidung des nicht zur Sache Gehörigen — alles das fand ich bei Hauptmann wieder; und alles das, was ich seit Jahr und Tag an Ibsen bekämpft hatte: das Spintisieren, das Mückenseigen, das Bestreben, das Zugespitzte noch immer spitzer zu machen, bis dann die Spitze zuletzt abbricht, dazu das Verlaufen ins Unbestimmte, das Orakeln und Rätselstellen, Rätsel, die zu lösen niemand trachtet, weil sie vorher schon langweilig geworden sind, alle diese Fehler fand ich bei Gerhart Hauptmann nicht.«

Mit solchem Enthusiasmus dürfte sich Fontane freilich den Zorn Hardens zugezogen haben, der in der »Gegenwart« von 1889 sich also vernehmen ließ: »Gibt es, wie man behauptet, eine Ibsengemeinde, so sollte ihr erster Paragraph in Zukunft lauten: Wegen Ibsen-Beleidigung wird bestraft, wer Herrn Gerhart Hauptmann mit dem Manne von Skien in irgend einer Hinsicht zu vergleichen sich erdreistet.« (In selbigem Aufsatze heißt es übrigens auch: »Fräulein Lehmann gilt für ein Talent, weil sie nicht sprechen kann und den Sinn ihrer Worte ebenso wenig versteht wie die horchenden Hörer die Worte selbst.«)

III.

Es wird stets eines der wundersamsten Kapitel der deutschen Literaturgeschichte sein: die geistige Begegnung des alten Meisters Theodor Fontane und des jungen, zur Höhe strebenden Gerhart Hauptmann. Gewiß hat dieser auch gleichaltrige oder um weniges ältere Kampfgenossen in überraschender — nur durch die Erfülltheit der Zeit erklärlicher — Zahl gefunden; gewiß wurde ihm das Glück zuteil, aus dem Munde Henrik Ibsens selbst das Lob zu vernehmen, daß sein erstes Drama »tapfer und mutig« sei . . . . Aber das seltene Verständnis und die gütige Teilnahme eines in ganz anderen Bezirken der Kunst beheimateten Älteren bleibt doch das größte, das ungewöhnliche Erlebnis.

Entscheidende Bedeutung empfängt es aber durch die Feststellung, daß kein anderer als Fontane der Entdecker Hauptmanns in Wirklichkeit gewesen ist!

Über die Entdeckung des Sonnenaufgangdramas gibt es schon eine ganze Literatur. Und es ist lehrreich, das Zeugnis der verschiedenen Beteiligten und angeblich Beteiligten darüber zu hören.

Conrad Alberti, eine jener literarischen Größen der neunziger Jahre, die sich selbst für Messiasse der jungen Kunst hielten und deshalb Hauptmann seinen jähen Aufstieg sehr verübelten, schreibt in der Wiener »Neuen Revue« vom 6. VI. 94:

»Als Brahm zum ersten Mal das Buch von Hauptmanns »Sonnenaufgang« in die Hand bekam, warf er es voll Widerwillen in die Ecke. Seine Hamburger »Wohlanständigkeit« sträubte sich gegen den Unflat des Krauseschen Heims. Erst als der alte Fontane — einer der klügsten lebenden Menschen — ihn wieder und wieder aufmerksam machte, daß dieser in seinen hundert so sorgsam stenographierten kleinen Roheitszügen nur eine jugendliche Neuform des kleinen schmiegsamen Geistes des deutschen Bürgerhauses war, der sich in dieser Richtung bestimmt weiterentwickeln müsse — erst da war Brahm für die neue Kunst zu haben: aber nicht ohne die neugierige Frage des Schererianers, ob »der Dichter denn auch akademische Bildung habe?« So wurde die Brücke der bürgerlichen Literatur geschlagen, die von Schiller über Freytag zu Hauptmann führte. Schiller gab die liberalen Ideen, Freytag die bürgerlichen Stoffe, Hauptmann die Alltagsformen.« Diesem Berichte über Fontanes Anteil steht der Schlenthersche (Ausgabe v. 1912, S. 63) entgegen: »Als Brahm das Stück las, hatte er Fontanes Empfehlung noch nicht erhalten. Er war bald entschieden, das Stück aufzuführen. Erst nachdem dieser Beschluß endgültig gefaßt war, erfuhr er zu seiner Freude, daß damit zugleich ein Wunsch seines alten Gönners und Freundes erfüllt werden sollte.« Es will nun aber scheinen, als ob die Phantasie des Gegners zwar übertrieben habe, dem Freunde jedoch gleichfalls ein Irrtum unterlaufen sei. Denn ein dritter, nur mittelbar beteiligter Zeuge, der Schauspieler Emanuel Reicher, hat im »Merker« (Dez. 1912) in seiner frischen sympathischen Art den ersten Eindruck des Sonnenaufgangdramas folgendermaßen dargestellt:

»Eines Tages brachte mir der Briefbote ein als Manuskript gedrucktes Theaterstück mit schmeichelhafter Widmung: »Vor Sonnenaufgang« von Gerhart Hauptmann. Unter vielen, die auf meinem Tische des Lesens harrten — dessen ich mich gewissenhaft mit einem Seufzer vor- und meistens auch nachher unterzog — wieder eines. Nachdenklich sah ich es an: der Name kam mir bekannt vor, und an den Ortsnamen Erkner, den das Datum trug, erinnerte ich mich. Mein inzwischen leider verstorbener Freund Adalbert v. Hanstein sagte mir schon vor zwei Jahren, daß da in Erkner ein Hauptkerl sitze, der eine Morgenröte für die deutsche Dichtung bedeute, und nun hielt ich sie in Händen: »Vor Sonnenaufgang!« — Eigentlich wollte ich fortgehen, als mir der Postbote das Buch brachte, ins Café, wo ich damals gewöhnlich meinen Nachmittagsskat spielte. — Aber es interessierte mich, ich legte Hut und Überrock wieder ab, um wenigstens einen oder zwei Akte der »Hansteinschen Morgenröte« zu lesen, soviel hatte ich noch Zeit. Und siehe, ich ließ Skat Skat sein, und las erstaunt — erbittert — entzückt

— angewidert — begeistert das Stück bis zum Ende durch. Ich wußte nicht, wie mir war. Da war etwas, was noch nie dagewesen; etwas Entsetzliches, etwas Großes, etwas, das imstande war, die Grundpfeiler der ganzen dramatischen Dichtungsart zu erschüttern. Niederzureißen, aber — aufzubauen? War es etwas, das man zertreten, etwas, das man hegen muß? — Ich schlief kaum die Nacht. Aber morgens, als ich nach endlich gefundenem Schlummer erwachte, als ich die nötige Distanz zu dem Werke gefunden, da war es mir klar: Hier ist wirkliche »Morgenröte«. Hanstein, du hast recht! — Ich stürzte zu Brahm, ich traf ihn am Wilhelmplatz — ich erzählte — er lächelte über meinen »so leicht entzündlichen Enthusiasmus«. Ob er denn dies Stück nicht auch bekommen habe? Gewiß, aber noch nicht gelesen. Übrigens habe er heute morgen schon diesbezügliches auch von einem anderen Enthusiasten erhalten, einen den »Sonnenaufgang« empfehlenden Brief von einem unserer Jüngsten, von — Theodor Fontane. »Also Brahm, lesen Sie es doch!« — »Ja, ich werde es gleich lesen.« Eine Woche darauf stand das epochemachende Essay Brahms in seiner damals von ihm gegründeten Wochenschrift »Freie Bühne« und bald darauf kam die noch epochalere Aufführung als zweite Vorstellung der Freien Bühne im Lessingtheater.«

Nach alledem bleibt der entscheidende Anteil an der Entdeckung Hauptmanns dem alten Fontane. Sein klarer, erkennender Geist waltete über der ersten Begegnung des zielbewußten Jünglings mit dem Manne, der berufen war, ihm die deutsche Schaubühne in treuer und beharrlicher Kampfgenossenschaft zu erstreiten.

IV.

Die Gunst der lebenden Großen zur Zeit seines Anfangs ist dem jungen Gerhart Hauptmann nicht in verschwenderischem Maße zuteil geworden. Und diese Tatsache ist vielleicht weniger verwunderlich, als die Anerkennung Fontanes und das ein wenig gönnerhafte, aber von ehrlicher menschlicher Sympathie getragene Verständnis des Romandichters Friedrich Spielhagen, der im »Magazin für Literatur« den Weg der Jüngsten mit zurückhaltendem Wohlwollen verfolgte.

Zwar schrieb Conrad Ferdinand Meyer gelegentlich an seinen Landsmann I. V. Widmann, er habe »für diesen Hauptmann ein faible« — zwar erfahren wir, daß Zola mit Interesse den Proben der »Weber« auf der Bühne Antoines folgte. — Dafür gibt es aber ein Tolstoi-Interview, das uns ebenso schmerzlich berühren muß, wie es bezeichnend bleibt für das große Mißverstehen des schöpferischen Genies anderen schöpferischen Offen-

barungen gegenüber. S. Hey berichtet davon im Maiheft 1901 der »Gesellschaft« (Dresden):

»Hauptmann hält Tolstoi trotz der »Weber«, die er »sehr gut« nannte, für kein starkes selbständiges Talent. »Hannele« sei sentimental, alle übrigen Schriften, Historisches, Dramatisches, Romane (?), hätten wenig künstlerischen Wert. Indessen könne man von ihm vielleicht noch etwas erwarten.«

Es erscheint notwendig, zur Charakterisierung dieses Urteils noch die weiteren Bemerkungen Tolstois wiederzugeben: »Günstig urteilte er über Sudermann, dem er ein starkes Talent zusprach. Ibsen tat er mit einem Tschepuche (deutsch etwa: Quatsch) ab.«

Eine seltsame Äußerung Björnsons gibt Leo Berg in seinem Buche »Der Übermensch in der modernen Literatur« (1897) wieder: »Hauptmann ist wohl ein Dichter, aber sein Himmel hängt zu niedrig.« — Dieses Wort nimmt wunder gerade in dem Munde des großen Menschheitsfreundes, dem der stärkste Wesenszug aller Hauptmannschen Dichtung, die aus Mitleid geborene Erlösungssehnsucht, doch kaum entgehen konnte. Weit eher dürfte man sagen; die Menschen Hauptmanns stehen klein unter einem grenzenlos fernen, hohen Himmel; auch die Großen unter ihnen ragen nicht merklich über der Menge empor. Aber die Phantasie des Dichters erfüllt den weiten Raum zwischen ihren Häuptern und dem Himmel ihrer Sehnsucht mit den lebendigen Gestalten seines Geistes und der mystischen Musik, die nur dem visionären Genius aus dem Unfaßbaren zuströmt. Mit tiefstem Verständnis für Hauptmanns Wesenheit hat ein verwandter Geist, der große russische Proletarierdichter Maxim Gorki, ihn zu seinem 50. Geburtstag also begrüßt:

»Hauptmann, ein Dichter, der die Tragik des Lebens tief empfindet, hört dennoch nicht auf, ein Idealist zu sein und den Menschen den ihnen so notwendigen Glauben an den Sieg der Vernunft und der Schönheit zu predigen — groß ist dieses sein Verdienst um die Menschheit! Nichts eint die Menschen so fest wie die Wissenschaft und die Kunst — Hauptmann hat viel getan für das hehre Werk der Vereinigung der Menschheit zu einer großen Familie. Sein fein empfindendes und tiefes Talent hat den Menschen viel Gutes gegeben, es hat ihren Geist und ihr Herz mit bezaubernder Schönheit bereichert.«

V.

Die tumultuarische Erstaufführung des Dramas »Vor Sonnenaufgang« 1889 fand an Hauptmanns Seite die ganze Schar des damaligen jüngsten Deutschlands. Galt es doch, ihn, der allen als eine starke Erfüllung ihres eigenen Wollens erschien, durchzusetzen gegen die große Majorität des

theaterbesuchenden Publikums und der literarischen Kritik. Denn Theodor Fontane — das darf nie vergessen werden! — stand als Hauptmannianer in seiner Generation fast einsam.

Karl Frenzel, einer der angesehensten Kritiker des alten Berlin, schrieb in der Nationalzeitung: »Selbstverständlich verdient das soziale Drama »Vor Sonnenaufgang« an sich in keiner Weise diesen Lärm. Vor einem wirklichen Publikum an einem Theaterabend gespielt, ginge es rettungslos an seiner grauen Langweiligkeit unter. Alle Unflätigkeiten, mit denen es reich gesegnet ist, vermögen über den Mangel an Handlung und über die Gedankenleere nicht hinwegzuhelfen. Von einem dramatischen Konflikt ist keine Rede, denn der Held sagt uns Guten Morgen! in dem Augenblick, wo der Konflikt in der Seele jedes Menschen aufspringen müßte . . . Nicht in dem Wesen der Fabel, der Naturalismus Hauptmanns steckt in der Arabeske darum, in der Ausmalung der Verkommenheit in der Familie Krause, in der kräftigen und rückhaltlosen Charakteristik der Figuren, in der Beschreibung der Zustände auf dem Bauernhofe. Ich werde mich wohl hüten, in das einzelne einzugehen und den Unrat weiterzutragen.«

Paul Lindau empfand — bei allem Abscheu vor dem Gegenstand — die dichterische Kraft, die sich ankündigte. Er bewies sogar eine feine Witterung dafür, daß Hauptmanns Entwicklung hinausführen werde über die Bewegung, die ihn im Augenblicke emporgetragen hatte: »Nicht in Einzelheiten, nicht einmal im großen und ganzen wollen wir die Arbeit Gerhart Hauptmanns hier kritisieren; wir wollen sie lediglich betrachten als die erste Kundgebung eines wagehalsigen jungen Schriftstellers, der in der scharfen Charakterisierung seiner Gestalten und besonders in der Schilderung des Verhältnisses zwischen Helenen und Loth gezeigt hat, daß er wirklich etwas kann, und von dem wir hoffen dürfen, daß er noch viel mehr und viel Besseres leisten wird, wenn er sich von dem verhängnisvollen Irrtum losreißt, daß nur das Häßliche wahr sei und daß nur in der echten Darstellung des Häßlichen der Dichter seine Wahrheitsliebe erweisen könne . . . Für mich ist das Fazit dieser Aufführung: das erste Hervortreten eines irregeleiteten Talents und zugleich die Niederlage jener Schule, die alles, was nicht aus dem muffigen Dunste ihrer ozonleeren Werkstatt hervorkommt, für eitel Schund erklärt.«

Anders lassen sich die Jungen vernehmen. Ihnen merkt man den kaum verhaltenen Jubel an über den ersten großen, den ersten siegreichen Vorstoß ihres Kunstwollens. Rückhaltlos — bis auf die Einschränkung, daß das Werk zu episch breit geraten sei — tritt Ernst v. Wolzogen für das Sonnenaufgangdrama ein: »Abgesehen von diesem, freilich sehr empfind-

lichen Mangel, halte ich die Kraft der Charakteristik, die geradezu Zolasche Kunst der Stimmungsmalerei, die völlige Neuheit der Sprache und die tiefe, echte Poesie in der Darstellung des Seelenlebens der Heldin Helene für den vollgültigen Beweis eines ganz ungewöhnlichen Talentes, und den revolutionären Kern, der in dem Drama steckt, für äußerst entwicklungsfähig. Alle Revolutionen, die geistigen wie die politischen, heben mit Brutalitäten an, und die jüngsten Ärzte pflegen die blutgierigsten zu sein. Wenn also der erst 26jährige Dichter, um die Sehnsucht seiner Helene nach dem Sonnenaufgang dem Zuschauer möglichst eindringlich zu Gemüte zu führen, die Nacht um sie herum so finster wie nur irgend denkbar darstellt, so möge man das ihm oder seinem Prinzip nicht als Roheit der Gesinnung, als grundsätzliche Freude am Häßlichen auslegen . . . Unter den jungen Verfechtern des deutschen Naturalismus ist gerade Hauptmann der erste, der durch seine Liebesszene im vierten Akte das grausame Vorurteil, als verachte der Naturalismus grundsätzlich alle reinen poetischen Wirkungen, glänzend widerlegt hat.«

Von besonderem Interesse dürfte es sein, zu erfahren, welchen Eindruck Brahm selber von Hauptmanns Erstling empfangen hat. Er schrieb in der »Nation« über das Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten: »Wieviel von des Autors Wollen in seinen Helden übergegangen ist, können wir um so weniger heute beurteilen, als uns nur aus diesem einen Werke seine literarische Physiognomie entgegentritt; doch läßt sich freilich vermuten, daß diese lebenswahre Gestalt des Alfred Loth nicht nur im großen Ganzen, sondern auch in kleinen Einzelheiten Fleisch und Bein vom Dichter empfangen hat, und es sollte mich nicht wundern, etwa zu erfahren, daß auch dieser ein persönlicher Feind des Alkohols und ein geschworener Vegetarier ist. Aber auch auf den derben Arzt sind vielleicht Züge des Autors übergegangen, auf ihn, der sich zu dem Idealisten Loth verhält etwa wie Ibsens Doktor Relling zu Gregers Werle; und wir glauben ein persönliches Bekenntnis zu hören, wenn Schimmelpfennig etwa sagt: »nen bissel Humor könnte dir gar nicht schaden! Ich seh' nicht ein, warum man alles so verflucht ernsthaft nehmen sollte!« So, mit einer eigenartigen Verbindung von idealistischem Entsetzen und realistischem Behagen, steht der Autor seinem Stoffe gegenüber, und auch die Wirkung ist eigenartig genug: auf dem Untergrunde derben Humors wächst das tragische Grausen empor.«

VI.

Es versteht sich, daß das »Friedensfest« mit seinem düsteren Grundton die Gegner des Dichters nicht gerade eines Besseren belehren konnte.

Karl Frenzel ließ in der »Nationalzeitung« geradezu einen Notschrei ertönen: »Wenn sich das Publikum dieser Zumutungen nicht energischer als bisher erwehrt, dürfte es bald vor einer zunächst noch kleinen, aber desto lauteren und keckeren Minderheit die Segel streichen müssen. Alle Revolutionen werden von der Minorität gemacht, in der Politik wie in der Literatur . . . In dem ersten Stück Gerhart Hauptmanns verriet sich in der zynischen Frechheit des Vorwurfs, in der Darstellung der Säuferkrankheit, an der gleich eine ganze Dorfgemeinde leidet, in der kräftigen Farbengebung ein leidenschaftliches Temperament; um jeden Preis, selbst um den der Roheit, wollte der Verfasser Aufsehen machen. Wie arg ist in dem zweiten Stück dieses Fleisch schon verfischt worden! Statt Leidenschaft nörgelnde und zittrige Nervosität, welche die Hand nur noch in der Tasche zur Faust ballen kann, ein Verfolgungswahnsinn, der diese angeblich handelnden Menschen für die Behandlung des Arztes reif macht.«

Die große Scheidung, die zwischen den beiden geistigen Lagern durch die Erscheinung Gerhart Hauptmanns erst sichtbar und endgültig vollzogen war, dürfte sich am deutlichsten offenbaren, wenn wir dem Frenzelschen Herzenserguß ein Stück aus Otto Brahms Friedensfestaufsatz folgen lassen; diese in der »Freien Bühne« erschienene Arbeit ist übrigens recht charakteristisch für die eigenartige Mischung von Verstandesnüchternheit und innerem Schwung, die dem seltenen Manne eignete:

»Was im »Friedensfest« auf der Bühne zur Bewunderung zwingt, das sind zumeist diese beiden Gaben dramatischer Kraft: die Charakteristik und die Führung des Dialoges. Mag auch das Streben, ein treuestes Abbild der Natur zu geben, des Ringens um das Wort und den Ausdruck, den Dichter zuweilen in Manier führen, mag auch der Wunsch, das letzte im Menschen auszuschöpfen, ein stärkeres Verweilen im Detail wirken, als das Vorwärtseilen des Dramas gestattet — dennoch sehe ich keinen lebenden Deutschen, der in jenen beiden Gaben an Hauptmann heranreicht. Und da er, zu unserer Freude, in der vollen Entwicklung seines Talents noch steht, da der Fortschritt im Bühnenmäßigen vom »Sonnenaufgang« zum »Friedensfest« der bedeutendste ist, so kann das deutsche Drama auf diese das Tiefste greifende Begabung voll Erwartung und voll Zuversicht blicken und kein wohlfeiler Spott und kein oberflächliches Gewitzel wird seinen Weg aufhalten.«

Der bei aller gesunden Skepsis im Grunde lebensfrohen Natur des alten Fontane wurde es schwer, sich mit dem »Friedensfest« zu befreunden. Harden berichtet in der »Gegenwart« mit Genugtuung: »Mein ehrwürdiger Nachbar, Theodor Fontane, sagte mir, das Stück fällt mir auf die Nerven — das ist zu viel.« In seiner Kritik findet sich der Niederschlag solcher Stimmung:

»Vieles Einzelne kann als mustergültig gelten, als Wegweiser; aber das Ganze befriedigt nicht und entläßt einen nicht in der richtigen Stimmung. Es gebricht an dem richtigen Maß; es fehlt was, und es hat auch wieder zu viel. Es hat zu viel darin, daß man immer mit derselben Elendigkeit gepeinigt, ich möchte berlinisch sagen gepiesackt wird; und diesem ein⸗seitigen Zuviel entspricht ein Zuwenig nach anderer Seite hin. Es fehlt an Abwechslung.« — — — Um so wunderbarer ist es zu erfahren, wie der alte Fontane am Schluß dieser selben Rezension mit feinem Spürsinn Hauptmann seinen notwendigen Weg gewiesen hat — über die Bewegung hinaus, deren Erfüller er gewesen ist, ohne je ihr Pfaffe werden zu können:

»Die Tristheit in unserm jungen Realismus dauert zu lange, beherrscht zu ausgesprochen die Situation. Wenn einer die natürliche Fähigkeit mit⸗bringt, dem Niederdrückenden ein Ende zu machen und lichtere Wege zu gehen, so ist es Gerhart Hauptmann; denn die Götter verliehen ihm eine liebenswürdige Dichterpersönlichkeit, Kindersinn und Ausdauer, Demut und Mut. Er hat nur sich selbst zu betätigen.«

VII.

Daß Hauptmann in Wirklichkeit einer weit höheren Berufung zu folgen hatte als der, die ihm die Doktrinäre des konsequenten Realismus gern zugewiesen hätten, offenbarte schon seine erste Erlebnisdichtung »Die ein⸗samen Menschen«. Und da zeigt sich auch zum ersten Male die schier belustigende Umstellung des kritischen Kaleidoskopes. Es ist, als fühlten nun auch die Gegner, daß es sich um eine starke, durch Klischee⸗Ein⸗wendungen gegen »die janze Richtung« nicht niederzukriegende Dichter⸗persönlichkeit handele. Vorsichtig zögernd wagt sich Karl Frenzel mit einer reichlich verklausulierten Anerkennung hervor. — — — Auch Harden lobt plötzlich in der »Gegenwart 1891« die rasche Entwicklung des Dichters, der im schwersten Entscheidungskampf um die Befreiung von den »großen und kleinen Meistern« stehe.

Skeptisch bleibt dagegen Ludwig Speidel, den Felix Holländer einmal »Wiens kritischen Abgott« nannte, dem Stück gegenüber. Er benutzte seine Kritik dazu, ein Bild von dem damals in Wien offenbar noch kaum gekannten Dichter zu entwerfen, das vielleicht deshalb besonders interessieren dürfte, weil es einen der beliebtesten Einwände gegen Hauptmanns drama⸗tisches Schaffen formuliert:

»Der Dichter, der so traurige Sachen schreibt, ist ein Mann von kaum 30 Jahren, der mit Weib und Kind in guten Verhältnissen irgendwo in Schlesien sitzt und ganz der Dichtung lebt. Wir wissen wenig von seinen Lebens⸗

umständen. Er ist ein geborener Schlesier. Er ist in jungen Jahren hinter dem Pfluge gegangen. Er ist dann Bildhauer geworden. Er ist schließlich Dichter — nicht geworden (denn Dichter wird man nicht, wie das Sprichwort sagt), sondern mit Hilfe anderer als solcher entdeckt worden. Diese Tatsachen haben ihr Spiegelbild in seinen Schauspielen. Da findet man die Redseligkeit und muntere Laune des Schlesiers; den Landwirt verraten gewisse vom Ackerbau hergenommene Bilder und elementare Natureindrücke; den Bildhauer merkt man an der Vorliebe für die Stellung stummer Gruppen, und den Dichter — nun, die Bedeutung des Dichters ist nicht so leicht in einen einzigen Satz zu pressen. Entscheidend für die Richtung seines Poetentums war jedenfalls die Bekanntschaft mit den Werken von Zola, Ibsen und Tolstoi. Ohne Zola hätte er die »Tragödie vom Schnaps« nicht geschrieben, ohne Tolstoi wären die »Einsamen Menschen« schwerlich entstanden und ohne Ibsen keines von beiden, auch nicht das »Friedensfest«, welches die erbliche Belastung mit nervöser Überreizung zum Thema hat. Diese drei Stücke von Hauptmann sind bis heute gespielt worden, nachgeborene Kinder des Naturalismus, die schon mit ältlichen Zügen auf die Welt gekommen sind. Von Ibsen offenbar ist Hauptmann auf die Bühne gelockt worden, der mehr ein lyrisches und novellistisches, als dramatisches Talent zu sein scheint.«

VIII.

Es verlockt, hier ein weniges vom chronologischen Pfade abzuschweifen, um den Vorwurf, Hauptmann sei ein im wesentlichen undramatischer, nur auf die Bühne verirrter Künstler, zu verfolgen. Ihm begegnet man wieder und wieder, selbst auch in den positivsten Auseinandersetzungen mit seinem Lebenswerk.

Am krassesten hat Paul Ernst, der feine Prosaist, dem selber mit seiner unsinnlichen Dramatik höchstens Achtungserfolge beschieden waren, den gleichen Gedanken geäußert. Er ereiferte sich in der »Kölnischen Zeitung« vom 23. Juni 1913 über das Breslauer Festspiel und brachte bei dieser Gelegenheit gleich alles vor, was er gegen die Gesamterscheinung Hauptmanns wohl schon lange auf dem Herzen hatte:

»Hauptmann hat eine enge und weiche, etwas ins Sentimentale gehende Empfindung und ein besonderes Talent für Darstellung von Nebenfiguren durch gehäuftes Detail; er wurde ins Drama gedrängt, während seine Begabung und Art eigentlich für die kleine volkstümliche Erzählung geeignet war, und da bei den Deutschen immer eine Neigung für das mehr oder weniger rührende Familienstück vorhanden sein wird, so hat er mit seinen besten Sachen, deren Typus der »Fuhrmann Henschel« ist, einen ehrlichen

Erfolg gehabt. Zu seinem größten Unglück wurde er von seinen Bewunderern stark überschätzt; es ist ihm hoch anzurechnen, daß diese Überschätzung ihm innerlich nicht mehr geschadet hat; jedenfalls hat sie ihn zu Arbeiten getrieben, denen er nicht gewachsen war, wie »Die Weber«, »Die versunkene Glocke« und »Florian Geyer«. Am klarsten wird sein Bild, wenn man seinen »Emanuel Quint« liest: man sieht aus dem Buch, was er kann, nämlich unbedeutende Figuren durch allerhand kleine Wirklichkeitszüge zu charakterisieren und so eine allgemeine Stimmung zu erzeugen; man sieht aber auch, was er ist: ein armer, unglücklicher Mensch, der sich die Vorstellung einer höheren Menschlichkeit in den Kopf gesetzt hat, weil er die verhängnisvolle Gabe hat, daß die andern an ihn glauben. Mit der tiefsten Erschütterung habe ich in dem Buch das Selbstbekenntnis des Dichters gelesen. Gewiß wird jeder Mensch von Gefühl nach Möglichkeit einen solchen Mann schonen; aber seine Freunde und Gläubigen sind die bösen Geister, die ihn in die Situation treiben, daß man ihn endlich bekämpfen muß, weil er eine Gefahr wird.« — Das Gefühl der Trauer, das einen angesichts der schiefen Einstellung eines solchen Geistes dem zeitüberragenden Wurf des »Emanuel Quint« gegenüber befallen muß, steigert sich geradezu zum Erschrecken über die verständnislose Blindheit eines dramatischen Theoretikers, der einfach nicht sehen kann, was ist . . . Hauptmanns stärkste künstlerische Manifestation, seine immer wieder sich erneuernde und noch immer sich steigernde Wirkung, geht doch nun einmal von der Schaubühne aus. Daran vermag keine noch so erklügelte These etwas zu ändern. — Und so ist es wohl das Gescheiteste, wenn man, statt prinzipientreu sie zu leugnen, vielmehr den tieferen Ursachen dieser Tatsache nachzuspüren versucht. Franz Servaes hat es 1907 im »Literarischen Echo« getan: »Weil hier dieser unerschöpfliche Reichtum quillt, so wird man verstehen, was einen Hauptmann letzten Grundes zur Bühne drängte. Es ist die Unmittelbarkeit des Wortes, die ihm gegeben. Die kommt nirgendwo so zur Geltung wie auf der Bühne . . . Ein Plastiker mit Seelenkraft, ein Plastiker mit feinster malerischer Lichtempfindlichkeit — das ist Gerhart Hauptmann, auch in diesem Sinne ein deutscher Bruder Rodins.«

IX.

Mit den beiden Komödien »College Crampton« und »Der Biberpelz« hatte sich Hauptmann vollends aus den Fesseln des Schulnaturalismus gelöst. Das empfand der nordische Gast und Genosse des Friedrichshagener Bölschekreises, der Dichter Ola Hansson, sehr fein, als er in der »Allgemeinen Theaterrevue« 1892 sich also vernehmen ließ:

»Hauptmann arbeitete sonst schwer und langsam, »College Crampton« entstand in 14 Tagen in einer wahren Übermutsstimmung. Er war sonst in seiner Charakteristik trocken und genau, in College Crampton schnurrt eine ausgelassene Phantasie in die Runde; er hielt sonst auf einen Dialog, in dem nicht mehr Witz und Geist ist, als ein normaler Durchschnittsmensch ohne Anstrengung täglich leisten kann — in College Crampton zischt und sprüht ein Feuerwerk von Humor und geistreicher Taugenichtsigkeit durch $2^1/_2$ Stunden ununterbrochen. Auch ein Harthöriger kann es verstehen, daß College Crampton ein seelenfrohes Stück Stimmung ist.«

*

Über den »Biberpelz« wollen wir dem literarischen Eulenspiegel der jungdeutschen Kunst, dem Dichter des »Gastfreien Pastors«, das Wort geben. Otto Erich Hartleben veröffentlichte 1898 anläßlich der Neueinstudierung der Diebskomödie in einer Berliner Tageszeitung die folgende, durch ihre lebendige Frische und eindringende Schalkhaftigkeit ausgezeichnete Kritik — betitelt »Der alte Hauptmann«:

»Der Biberpelz« ist das feinste und konsequenteste Stück des Gerhart Hauptmann, den wir vor Jahren gegen das Publikum geliebt und behauptet haben. Dieses Publikum kennt und verehrt seinen Hauptmann erst seit der »Versunkenen Glocke«. Nun ist er gewiß derselbe große und einfache Dichtersmann geblieben, der er damals war — aber es ist nur menschlich, daß uns der frühere, der alte Hauptmann als Künstler näher steht. Es war wohl mehr Verdienst dabei, ihn damals zu lieben als heute, wo alle besseren jungen Mädchen den Meister Heinrich süß finden.

Am »Biberpelz« möchten sie wohl schwerlich etwas Süßes entdecken, und deshalb freut es einen von Herzen, wenn man erlebt, daß diese prachtvolle markige Satire mit all ihrer bitteren Bosheit heute ihre starke Wirkung übt, während sie vor vier und einem halben Jahre in einer besseren Aufführung abgelehnt worden ist. Der alte Hauptmann lebt noch.

Was ich an dieser Diebskomödie so sehr bewundere, ist vor allem ihr Ethos — die geniale moralische Unbefangenheit, mit der die Menschen und die Dinge gesehen und hingestellt sind — dieses selbstverständliche Jenseits von Gut und Böse, von Schuld und Strafe. Die Wolffin — so würde ich das Stück genannt haben und damit all denen begegnet sein, die so aus stofflichem Interesse am »Biberpelz« nach dessen weiteren Schicksalen fragen — die Wolffin ist kein gewöhnlicher Dieb aus Verkommenheit und innerem Unwert — sie stiehlt auf Grund einer Weltanschauung, die ihr das Stehlen als erlaubte Gegenwehr im Kampf des Lebens gestattet.

Von der Natur mit Energie und einer nicht gewöhnlichen Intelligenz ausgerüstet, sieht sie in das Leben klar und respektlos hinein und entdeckt, daß sie mit dem bissel Arbeiten »nicht weit kommen« wird. Sie gibt das Arbeiten deshalb nicht auf, im Gegenteil, das Weibsbild arbeitet wie vier Männer. Aber sie fühlt das Zeug in sich, für sich und ihre Familie günstigere Bedingungen vom Schicksal herauszuschlagen als die, unter denen sie zurzeit lebt, und daß sie dieses Ziel auf dem Wege ehrlicher Arbeit nie erreichen kann, ist ihre naiv gewonnene, feste soziologische Überzeugung.

In ihr ist keine Bosheit; sie nimmt es nicht von den Armen, sondern von den Reichen – die da ruhig im Bette liegen können und schlafen, während sie in kalter Winternacht, im Schweiße ihres Angesichts, ihr Holz stehlen muß.

Sie ist auch nicht kleinlich: sie blickt mit Verachtung auf ihre Kollegin, die Millern, herab, die wohl a bissel mausen, aber niemals reell stehlen wird. Sie hat sich nie mit Kleinigkeiten abgegeben, sie wird nie so dumm sein und ihre bürgerliche Existenz wegen eines Stücks Seife, wegen ein paar Kohlen oder einer Serviette aufs Spiel setzen. Bei ihr muß ein reelles Etwas herausspringen, wenn sie die Tat wagt; sie muß dabei die Empfindung haben können, daß sie wieder einen Schritt vorwärts gekommen ist auf dem Wege, den sie sich vorgezeichnet hat.

Dieser Weg ist aber der folgende: Nachdem es ihr gelungen ist, durch den von ihrem Gatten ausgeführten, von ihr rationell betriebenen Wilddiebstahl – wir in Berlin haben gewiß alle schon mal ein von ihr vermitteltes Rehkotelett gegessen – ihre Hütte und das Grundstück an der Spree eigentümlich zu erwerben, wird sie eine Hypothek von ein paar hundert Talern aufnehmen und »a paar hibsche Stuben uffbaun« – »Sommergäste, die bringen's hauptsächlich.« Dann wird der Diebstahl legitimere Formen annehmen; als Wirtin an der Spree wird sie ihre Sommergäste bald so gewandt auszunehmen verstehen, wie jetzt ihre Rehe. Inzwischen werden die Töchter heranwachsen, Leontine wird es wohl bloß zur »Schönheit« bringen und in Schönheit sterben, aber Adelheid, das Kind, hat immer Sinn für das Höhere gehabt, sie hat von der Mama die Intelligenz und die »Temperatur« geerbt, sie wird nach kurzem Kindermädchendienst bei dem menschenseligen Doktor Fleischer an dessen Bruder, den Theaterkassierer Fleischer in Berlin empfohlen, von diesem für ausbildungsfähig befunden und weiter gedeichselt werden – wer weiß, vielleicht spielt sie noch mal ihre eigene Rolle.

Und schließlich, wenn alles nach Wunsch gegangen ist – und weshalb sollte es das nicht, da doch die Wolffin ein ganzer Kerl ist und mit ihrem

Hihnerooge mehr sieht, wie der Herr Amtsvorsteher durch sein Glasooge, dieser Herr Amtsvorsteher, dem sie sich anheischig macht, wenn's drauf ankommt, »a Stuhl unterm Hintern« wegzustehlen. Frau von Pöllnitz sagte: »unterm Leibe«. Der Naturalismus hat eben seine Grenzen — — Schließlich also, wenn das Geschäft draußen im Gang ist und gut geht, wenn Adelheid und Leontine in Berlin arrivées sind, dann wird die Mutter Wolffen gern nach Berlin hereinziehen und dort die prächtigste, zuverlässigste Theatermutter abgeben, die jemals das Glück ihrer Töchter bewacht hat. »Und wenn du erscht reich bist, Julian, und kannst in der Eklipage sitzen, da fragt dich kee Mensch nich, wo du's her hast!« —

Es ist ein heiterer Einfall von Schlenther, zu dem er durch seine übergeistreiche Parallele zwischen dem Biberpelz und dem Zerbrochenen Krug verführt ist, wenn er in seinem Hauptmannbuch von der Wolffin schreibt: »Aber auch hinter ihr lauert die Vergeltung. Ihr Mutterherz wird auf andere Weise noch mal bitter gestraft werden. Hing eine Mädchenehre am zerbrochenen Kruge, so wird den Biberpelz eine verlorene Mädchenehre rächen. Leontine und namentlich Adelheid — sie werden nicht zum wenigsten durch Mutters Bildungsstreben hinverführt, im Schlamm versinken . . . .« Also doch die Moral muß her — muß her, und wenn es Hals und Kragen kostet.

Nein, lieber Herr Doktor: wie ich die Wolffin kenne, ist ihr die werte Mädchenehre ihrer Fräulein Töchter, moralisch genommen, genau so gleichgültig wie das siebente Gebot. Deshalb wird sie freilich nicht weniger energisch darüber wachen, daß die Mädchen keine »Dummheiten« machen, sondern den Biberpelz ihrer Ehre möglichst teuer losschlagen. Und dies wird ihr schon gelingen, verlassen Sie sich auf sie.

Das ist es ja gerade: diese Waschfrau ist in jenem tapferen Sinne ein »Verbrecher« — wie Karl Moor ein »Räuber« wurde. Die Welt ist zu schlecht — nicht lohnt's der Mühe, gut zu sein — was tun? Wir gehen in die böhmischen Wälder und künden der menschlichen Gesellschaft den Krieg an — Karl Moor raubt — die Waschfrau stiehlt. Und wer die Menschen nicht nach gut und böse, sondern nach gut und schlecht sondern will, muß sie einen guten Menschen nennen.« —

X.

Der Kampf um Hauptmann in jeder Beziehung hat wohl seinen Höhepunkt mit dem Erscheinen der »Weber« erreicht. Bis zum Oktober 1893 ging er allein um die Aufführung, die eine allzu besorgte Obrigkeit als staatsgefährlich zu hindern trachtete.

Als man sie dann schließlich nach einem umständlichen Rechtsgange beim Oberverwaltungsgericht durchgesetzt hatte und ein großer Erfolg den seither — bei freilich stets erneuerten Kämpfen — unternommenen Siegeszug der »Weber« über die Bretter des In- und Auslandes ankündigte, da wußte der Herausgeber des »Kleinen Journals«, Dr. Leipziger, gar herzbrechend zu wehklagen:

»Mit dem gestrigen Abende hat der neue Theaterleiter (Brahm) die Unterminierungsarbeit, welche er von Anfang an so geschickt begonnen, glänzend zu Ende geführt: das Deutsche Theater ist nicht mehr.«

Jetzt war übrigens bald ein anderer — geistigerer — Kampf um die »Weber« entfesselt. Die neue, ganz episch anmutende Kunstform, das angebliche Fehlen einer Handlung im althergebrachten Sinne, das Fehlen schließlich eines »Helden« stand zur Diskussion. Hier nahm der alte Friedrich Spielhagen, der mit bewundernswerter Selbstüberwindung sich mit allem Neuen befaßte, das Wort. Er glaubte, den unpersönlichen Helden entdeckt zu haben, und verkündete das in einem seiner beliebten distichischen Leitsprüche:

Heldlos erscheint euch das Stück? Wie denn? Durch sämtliche Akte,
Wachsend in riesiges Maß, schreitet als Heldin die Not.

In Spielhagen ist gleichzeitig auch ein klassischer Zeuge für die elementare Wirkung der Dichtung erstanden:

»Respekt vor dieser Heldin! Sie nimmt es mit den Athleten der Heldensippe, mit einem Lear, Macbeth, Othello auf.«

In gleicher Weise hat sich André Antoine, der Leiter des »Théatre libre«, der Hauptmann als den ersten neudeutschen Dichter nach dem siebziger Kriege in Paris auf die Bretter brachte, über den machtvollen Eindruck des Stückes ausgelassen — und zwar in einem »Offenen Briefe über das moderne deutsche Drama in Frankreich«, den er an die »Woche« richtete: »Mehr als einmal an jenem Abend, während das Drama seinem tragischen Ende zueilte, ging ein Hauch von Angst und Schrecken durch den Zuschauerraum, ein Gefühl, das sich klar auf den Gesichtszügen der Hörer spiegelte. Es war der erste Erfolg einer neuen Kunst, die bei uns ihren Meister noch nicht gefunden.«

Ein seltsames Schicksal ist den »Webern« treu geblieben, seit sie zum ersten Mal im Rampenlichte erschienen. Immer wieder wurden sie durch zufällige Zeitverhältnisse oder durch die Besonderheit der Stimmung, unter der sie ihrem Publikum begegneten, ins Parteipolitische gewaltsam hineingerissen. Interessant ist es, das Urteil eines Pariser Kritikers über diesen

Gegenstand zu hören. Henri Fouquier meint, »eine Gesellschaftsordnung, die sich wehrt, müsse die Weber verbieten«, und er glaubt in Hauptmann einen »Dilettanten des Nihilismus«, eine Art Salon-Anarchisten erblicken zu sollen.

Demgegenüber ist es wichtig, wiederum dem Dichter Ola Hansson Gehör zu schenken, der aus persönlichster Erinnerung über die Entstehungsgeschichte der »Weber« zu berichten weiß:

»Nach der Aufführung der »Einsamen Menschen« im »Deutschen Theater« zog Hauptmann aus Berlin weg. Er war ganz voll von einem neuen Plan, dessen Einzelheiten schon von ihm Beschlag genommen hatten, während das Ganze noch verworren und beängstigend vor ihm stand. Er war vor allem als Mensch ergriffen. Er berichtete von den Eindrücken, die er gehabt, mit zitternden Lippen, nervös und gepeinigt, er sah elend und angegriffen aus, er flüchtete bald von ihnen fort und bald zu ihnen hin. Sie waren keine inneren Erlebnisse und keine Halluzinationen seiner Phantasie. Sie waren sehr wirklich, sehr vorhanden, sehr lokal und sehr gegenwärtig. Es war die Not der schlesischen Weber. Eine jahrhundertalte Not in ebenso jahrhundertaltem Gottvertrauen und Degeneration. Er hatte hineingeschaut auf einer Reise in seine Heimat und es ließ ihn nicht mehr los. Und es endete damit, daß er sich ihm mit Haut und Haar anheimgab, dem alten Elend — dem neuen Stoff.«

Wir sind heute mittendrin im sozialen Klassenkampf. Wir haben anderes erlebt als die Demolierung einer Fabrikantenwohnung. Wären die »Weber« wirklich nur ein Stück Parteipoesie, so müßte die Menschheit jetzt gegen ihr Pathos abgestumpft sein. Die jüngste Berliner Aufführung im Großen Schauspielhaus machte das Gegenteil offenbar. Zwar erlebten wir wieder einmal den Versuch, gegen den kein Kunstwerk gefeit ist: es für eine bestimmte Tendenz auszubeuten. Aber das blieb nur ein häßliches Nebengeräusch, das dem Siege des Zeitlosen über das Zeitgebundene keinen Abtrag tat. Es sei mir gestattet, an den Schluß dieses Kapitels die Worte zu setzen, die ich selbst im 1. Juniheft des »Kritikers« über die Aufführung von 1921 geschrieben und in denen ich mich auch mit dem Problem des Dramatischen in der Dichtung Hauptmanns auseinandergesetzt habe:

»Hauptmanns Weber-Atmosphäre ist die Atmosphäre dieser Zeit geworden; das Nackt-Gegenständliche der Dichtung ward aktuell. Doch um so leuchtender hob sich diesmal der dichterische Ewigkeitswert heraus . . . . ward die menschlich-reine Einstellung Hauptmanns seinem Stoff gegenüber sichtbar. Keinerlei tendenziöse Gebundenheit hielt seine Hand versklavt,

da sie das Schicksal tragisch irrender Menschensehnsucht schuf. Hier wurden alle hergebrachten Regeln dramatischer Theorie zuschanden. Keine Poetik vermöchte ganz diese Schöpfung einzuordnen, die ohne greifbaren Theaterhelden jede tiefste Erschütterung der griechischen Tragödie schenkt ... Man hat die »Weber« oft eine undramatische Zustandsschilderung in fünf Bildern gescholten, ohne Empfindung dafür, mit wie vehementer Gewalt die ohnmächtige Not mißbrauchten Webervolkes sich über vier Akte hin zum elementaren Ausbruch blind wütender Verzweiflung steigert, um dann im fünften — ihres gerechten Antriebes beraubt — inhaltlos niederzubrechen. Höchste künstlerische Komposition fand hier im Gegenmotiv des alten Hilse einen Ausklang von tragischer Feierlichkeit. Es ist die erste und größte Tragödie der Namenlosen, die Tragödie der Erlösung ohne Ziel, die Tragödie jeder Revolution ohne Idee — während im »Florian Geyer« die revolutionäre Idee an der Ideenlosigkeit revolutionärer Massen scheitert.«

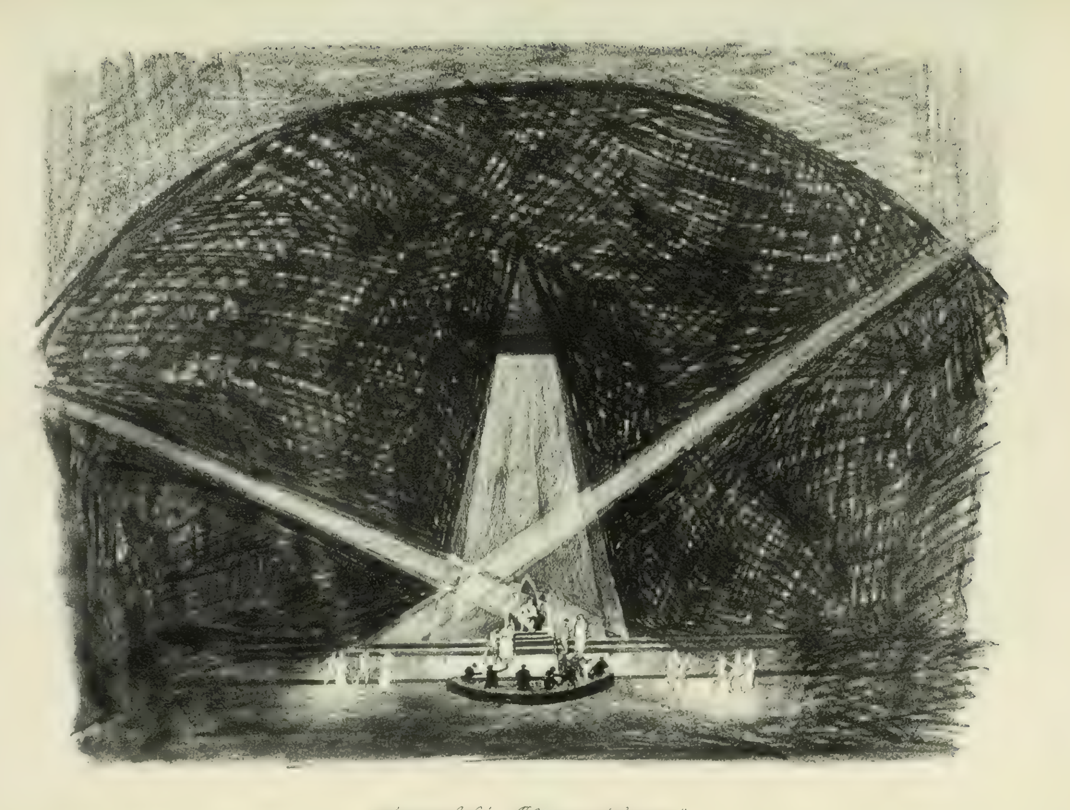
XI.

Hauptmann war und blieb als der Schöpfer der »Weber« politisch suspekt, und da half es ihm auch nichts, daß er nun als ein »Rübezahl im Armenhause« (wie Peter Hille ihn getauft hat) das reinste Erlösungsgedicht, die Vision von »Hanneles Himmelfahrt«, dichtete. Es half ihm nicht einmal viel, daß unter der Leitung Max Grubes sein Werk in das Königliche Schauspielhaus Eingang fand. Der damalige Statthalter der Reichslande, ein späterer Kanzler des Deutschen Reiches, Fürst Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst, besuchte, nachdem er sich den Tag über mit der Tabaksteuer und dem Ausnahmegesetz für Elsaß-Lothringen befaßt hatte, am Abend das Hoftheater und schrieb dann entsetzensvoll in sein Tagebuch: »Ein gräßliches Machwerk, sozialdemokratisch-realistisch, dabei von krankhaft sentimentaler Mystik, unheimlich, nervenangreifend, überhaupt einfach scheußlich.« Er vergaß nicht, beruhigend hinzuzufügen: »Wir gingen nachher zu Borchardt, um uns durch Champagner und Kaviar wieder in eine menschliche Stimmung zu versetzen.«

Ein Vorwurf vor allem läßt sich wie der berühmte (oder berüchtigte) rote Faden fast durch die Mehrzahl der Hannelekritiken, auch durch die liebevollsten, verfolgen: daß nämlich eine unlösbare Inkongruenz bestehe zwischen der Phantasiewelt der lyrischen Auflösung und den Gegebenheiten des Milieus. Wir wollen diesen Faden kurz entschlossen zerschneiden, indem wir einen Landsmann Hauptmanns, den Dichter Gustav Freytag, zu Worte kommen lassen, der in einer sehr aufschlußreichen, durch die intime Kenntnis der landschaftlichen und menschlichen Atmosphäre der

Dichtung wertvollen Studie in der »Deutschen Revue« für sie Zeugnis abgelegt hat:

»Die naheliegenden Bedenken gegen eine szenische Vorführung solcher seelischen Prozesse haben den Verfasser des »Hannele« nicht gehindert. Mit großer Bühnenkenntnis hat er etwas geschaffen, was nur ein echter Dichter, vielleicht nur einer aus dem Regierungsbezirke des Berggeistes Rübezahl ersinnen konnte. . . . Wer die Dichtung auf unseren Theatern schaut zwischen Vergoldung und Farbenglanz des festlichen Raumes, dem wird vieles herzrührend, manches abstoßend, das Ganze fremdartig, vielleicht ungehörig erscheinen, er wird sich den starken Wirkungen nicht entziehen können und nicht ohne Widerspruch hingeben; wer die dramatisierte Idylle aber liest, der kann an einer eigenartigen Dichterarbeit bewundern, wie wahr, wie genau und mit welch innigem Behagen die geheimsten Empfindungen einer Menschenseele dargestellt sind. Schon die Sprache zeigt es. Die Reden der Landleute laufen in dem Dialekt der schlesischen Gebirgsseite, der gerade so weit wiedergegeben ist, wie das Drama ihn verträgt; wo aber der Ausdruck sich höher hebt, da erhält die Sprache auch in der Prosa eine eigentümliche Färbung, wie sie seit zweihundert Jahren mit Jakob Böhme und den Pietisten in das Volk gekommen ist, zuweilen einen bildlichen Ausdruck, der nicht in Büchern steht, aber im Volke heute noch lebt . . . Ganz volksmäßig ist auch das Verhältnis der liebenden Seele zu dem Erlöser, so sehr, daß wahrscheinlich gerade hier die Wahrheit der Poesie moderner Frauenempfindung während der szenischen Darstellung unheimlich wird. Für Hannele ist ihr gütiger Lehrer Gottwald die Verkörperung alles Schönen und Edlen . . . Und weiter verklärt sich das Bild des geliebten Lehrers bis zu dem eines himmlischen Richters über den bösen Stiefvater, ja, bis zu ihrem Heiland und Erlöser. Es ist kaum möglich, das Entzücken und die Ekstase der liebenden Seele ergreifender darzustellen, als hier geschieht, wenn Hannele den Hohen erkennt, wenn sie aus dem Sarge emporgehoben und von ihm geweiht wird. Gerade dieser Zug, das Verhältnis der liebenden Jungfrau zum Bräutigam Christus, ist uralt und deutsch. Nur vorsichtig und leise hat der Dichter an diese Träume der Entsagenden gerührt. Wenn unser Landvolk sich die Seligkeit des ewigen Lebens denkt, so ist gutes Behagen an irdischen Dingen, Essen und Trinken keinesfalls ausgeschlossen, und wenn volksmäßige Poesie die Freuden des Jenseits zu schildern versucht, so liegt ihr vor allem nahe, die Pracht des Himmels zu rühmen: Goldglanz und leuchtende Farben, die Anmut der Landschaft, schöne Blumen und Bäume, dazu Liedergesang und die Musik der Engel und Heiligen. Eine solche



Szenenbild „Florian Geyer"
Entwurf von Hans Leistikow
Hauptmann - Festspiele 1922, Jahrhunderthalle Breslau



landschaftliche Schilderung erscheint im vorliegenden Gedicht an aus⸗gezeichneter Stelle. Vor dem Schluß, da, wo der Fremde das selige Hannele den Engeln zum Geleit in den Himmel übergibt, war eine zu⸗sammenhängende Rede des Heilands nötig, als die letzte Erhebung und Beruhigung im Gegensatz zu der vorausgegangenen wogenden Bewegung ... In seiner Zeichnung der Charaktere aus dem Volke hat Hauptmann eine sichere Hand und wundervolle Energie; er versteht den Dialekt vortreff⸗lich zu gebrauchen, und auch das Wesen der Schlesier, ihre treuherzige Dus'ligkeit und die Spuren guter Laune selbst in verkümmerten Gestalten.«

XII.

»Heute freuen sich die Krüppel allerwegen. Ein Mann, der tapfer und gerade ausschreiten kann, ist gestolpert. Nun ist des Hohns kein Ende. Die winzigsten Patrone, arm an Geist und arm an Herzen, die mühselig alle Jahre sich ihr Lustspielchen abquälen, jubeln: Halali! Er ist zur Strecke gebracht. Sie freilich, die der Herde der Gedankenlosen folgen, stolpern nicht. Es ist widerwärtig, mit anzuhören, wie bei uns der Chor der Schwäch⸗linge aufjauchzt, wenn einmal jemand, der seine Treffsicherheit bewiesen hat, daneben schießt. Eine lärmende Hatz beginnt. Der Wutgeifer schäumt ihnen aus dem Munde. Jetzt gilt das Toben dem Dichter des »Florian Geyer«. — — — Also berichtete der Kritiker Leopold Schönhoff 1896 in der »Frankfurter Zeitung« über die Erstaufführung des Geyerstückes, das so recht eigentlich das Schmerzenskind der Hauptmannschen Muse ge⸗wesen und bis zur endgültigen Auferstehung im vorletzten Berliner Theater⸗winter geblieben ist. Um zu verstehen, wie diese herbste Enttäuschung dichterischen Wollens einst möglich war, führen wir uns am besten gleich das Urteil eines anderen großen Historiendichters, August Strindbergs, vor Augen, das er in Briefen des Jahres 1902 an seinen deutschen Über⸗setzer Emil Schering zum Ausdruck gebracht hat:

»Nachdem ich eben »Götz« gelesen hatte, konnte ich mich mit »Florian Geyer«, den Sie mir sandten, nicht befreunden, kämpfte mich aber durch. Der ist gut gearbeitet, aber der Geist fehlt. Der ist so sorgfältig studiert, daß man wünschte, er wäre schlechter. Ein Kunstwerk soll etwas nach⸗lässig sein, unvollkommen wie ein Naturerzeugnis; nicht ein Kristall ist fehlerfrei, nicht eine Pflanze ohne ein fehlgeschlagenes Blatt. Auf diesem Standpunkt steht Shakespeare. Spiel mit Ernst, aber nicht Arbeit, nicht Wissenschaft in der Kunst ... Jedes dramatische Motiv hat seine eigene Form, und für historische Epopöen muß es die Shakespearesche, die Götz⸗form sein. Hauptmann hat Florian Geyer, der ein Eposdrama ist, durch

seine Zwangsjacke ruiniert. Er als Deutscher sah nicht den herrlichen Götz.«

Der große Strindberg hat dabei gar nicht bemerkt, daß er selber drauf und dran war, dem Dichter die Zwangsjacke überzuziehen: . . . »und für historische Epopöen muß es die Shakespearesche oder die Götzform sein«. Tragisch fast mutet es an, wie hier die Art der dichterischen Arbeit Hauptmanns von dem Besten selbst verkannt wurde.

Heute — nach der Erfüllung des »Florian Geyer« — bleibt die Erkenntnis Alfred Kerrs, der als erster — einsam genug — sich für das Werk eingesetzt hat, als Dokument künstlerisch einfühlsamer Kritik bestehen. Er schrieb 1904 bei der ersten Wiederkehr des Stückes im »Tag«:

»Es ist gewiß das stärkste nationale Drama der jetzigen Deutschen — aber viel mehr als das. Diese Aufwärtsstimmung, dieser Morgenschimmer der Freiheit, im frühen Dunkel verlöschend; dieser Auf- und Abstieg, der wie ein Symbol aller gleichen Fälle ist, nicht die Wiedergabe dieses einen; eine Zeit; das ganze Grauen einer Zeit gestaltet, nur mitten im Dunkel ein paar menschlichere Menschen, ein paar vernunftvollere, kämpfend, hoffend, etlichemal lächelnd und sterbend; alles im Riesenumriß des leibhaftigen Gewimmels gesehen und von einer Schöpferhand gemeistert: dies Ganze bleibt das stärkste Novum der jetzigen Dichtung. Vernunftvollere Menschen, menschlichere Menschen, — gegen den Barbarismus kämpfend und von der Unvollkommenheit der andern zum Verlöschen gebracht; durch das Ganze, noch wenn das Feuer tot ist, ein Sehnsuchtsschrei wie das Motiv einer gefestigt-schmerzvollen Ballade, die dunkel verhallt — es gibt da nur diesen Vergleich: der Florian Geyer ist das einzige Beethovensche Werk unserer Tage; in dieser gedichteten Eroica allein klingt ein Weltgefühl von verwandter tragischer Macht.«

Da ist nun freilich Wilhelm Weigand, der selber einen »Florian Geyer« geschrieben hat, ganz anderer Meinung. Und er hat sie sogar als geschmackvolles Vorwort seinem Drama voraufgeschickt:

»Diese Dichtung war entworfen und begonnen, ehe das vielbeschrieene Opus eines anderen Dichters, das ein wohlverdientes Schicksal rasch genug ereilte, unter dem gleichen Namen die Bühne beschritt.«

XIII.

Aus dem beinahe zermalmenden Erlebnis des Schicksals, das seinen »Florian Geyer« getroffen hatte, erlöste sich Hauptmann durch die Märchendichtung von der »Versunkenen Glocke«. Und es vollzog sich das Wunder (das eigentlich keines war!): dem Dichter des »Friedensfestes« und der

»Weber« widerfuhr ein Publikumserfolg erster Ordnung. Und die alten Herren, die »es ja immer gesagt hatten«, frohlockten und suchten ihn für sich zu reklamieren.

Einen wahren Dithyrambus hob der Schweizer Poet I. V. Widmann, der versonnene Dichter der »Maikäferkomödie« und sinnvoll=anmutiger Tierlegenden, im »Berner Bund« an. Man spürt es aus seinen Worten heraus, daß Verwandtes in seiner eigenen Seele auf eine besondere Weise durch Hauptmanns Märchendichtung berührt war:

»Was den zartesten und den feurigsten Seelen der deutschen Romantik in ihren schönsten Träumen vorgeschwebt hat — an den jung verstorbenen Novalis, an Bettina von Arnim sei vor allem erinnert — was aber von den Romantikern niemand so zum vollendeten Kunstwerk hätte gestalten können, weil es ihnen an der besonnenen Beherrschung ihrer Stoffe und auch an plastischer Kraft gebrach, das hat der Dichter unserer Zeit in herrlicher Weise verwirklicht. Tief ist er eingedrungen in die deutsche Märchenwelt, die mit all ihrem Naturzauber das Wunderland ist, in das sich die alt=germanische Götterwelt hinüberrettete, als sie vor dem Kreuze sich flüchten mußte. Und diese Märchenwelt hat sich ihm als eine Welt der Symbolik erschlossen für die Mächte, die auch im heutigen Leben das Menschenherz mit Leid und Freud und dem Ringen nach höchsten Zielen erfüllen . . . Und nun diese Gestalten! Wie plastisch wahr sind sie in all ihrer Märchen=haftigkeit gebildet! Das ist die Kunst eines großen Dichters, daß unter seinen Händen Phantasiegebilde wahrer werden, als was uns in Wirklich=keit umgibt. Von den großen deutschen Klassikern hat nur Goethe diese Kunst aufs vollkommenste besessen. An ihn reicht Hauptmanns Dichtung mit ihren schönsten Stellen oft hinan.«

Dafür hatte der Dichter der »Versunkenen Glocke« die Gunst der Schulmeister seiner »Richtung« nun endgültig verscherzt.

Johannes Schlaf, der Mitverfasser des »Papa Hamlet« und der »Familie Selicke«, dieser Musterdichtungen des Naturalismus, versuchte denn auch in einem langen Feuilleton über das »Neudeutsche Drama« das Prinzip zu retten:

»So ist denn auch mit einem Werk wie Hauptmanns Märchendrama der Naturalismus nichts weniger als überwunden. Ganz im Gegenteil: wie so viele andere neuerliche Erzeugnisse bedeutet es weniger einen Fort=schritt über den Naturalismus hinaus, als vielmehr einen ganz entschiedenen Rückschritt zu alter Mache, und stellt es sich auf das unverkennbarste als ein Epigonenwerk dar, mochte auch sein Erfolg ein noch so lauter und ungewöhnlicher sein. . . . Hauptmann hat seine Traumdichtung »Hannele«

geschrieben. Sie ist eine seiner besten und bemerkenswertesten Schöpfungen, und warum? Nicht weil sich ihr Vorgang in einem Armenhaus abspielt, sondern weil hier mit wirklich neuen, eigenartigen und individuellen Mitteln ein Stück lebendigsten Lebens gestaltet ist. Diese »Versunkene Glocke« hingegen, mag sie auch durch verschiedene Vorzüge weit über unser Julius Wolffsches romantisches Epigonentum emporragen: immer steht sie ihm in bedenklichster Nähe.«

XIV.

Mit dem Streit der Geister um die überraschende Wendung Hauptmanns zur Märchendichtung hat der Kampf um ihn seinen Höhepunkt überschritten. Es wäre ermüdend, wollten wir weiter in chronologischer Wanderung jenen Weg verfolgen, dessen Stationen die zahlreichen Werke seiner aus der Fülle schöpfenden Schaffenskraft ausmachen. Mit der Zeit wuchs die Hauptmann-literatur ins Ungemessene, ja ins Uferlose. Wiederholungen häuften sich ... Es konnte beispielshalber kaum ein Stück des Dichters erscheinen, ohne daß von Neunmalweisen sein endgültiger Bankerott konstatiert wurde. Alfred Kerr hat diese Methode in seiner Schluck-und-Jau-Kritik auf eine belustigende Weise festgenagelt. Er schilderte Hauptmanns Begräbnis:

»Hauptmann ist tot, es lebe Shakespeare« — schrieb Julius Hart nach der Aufführung.

Da er tot ist, bleibt noch das Begräbnis. Man lege die Schabracken auf die Gäule; schiebe sodann den Sarg auf den Wagen und setze sich in Trott. An der Spitze Julius Hart mit einer Fahne, drauf steht: »Ich hab' es immer gesagt.« Neben ihm Bruder Heinrich, beide tragen auf ihren Schultern den gesegneten Dichter des Probekandidaten und singen: »Eleison, laßt uns singen und loben, der Höhenmensch sitzt hier oben.«

Dramatiker führen die Pferde; links Sudermann, eine Zitrone haltend; rechts Fulda, als Leichenkutscher schwarz gekleidet. An der Straßenecke müht sich Herr M. Harden, Aufsehen zu machen, indem er seine Nägel abnagt. Brahm folgt in einer Karosse, früherer Zeiten denkend, das Taschentuch vor dem Gesicht, kutschiert vom Fuhrmann Rittner. Schlenther in einer Wiener Hofequipage. Dann ein Riesenschwarm Webersleute: gestern gruben sie draußen mit ihren Fingern das Grab. Zum Schluß Kavallerie. Man bemerkt Leistikow zu Pferde, ebenso Felix Hollaender, den Doktor Plötz, Moritz Heimann, viele Sonstige. Vorn sprengt S. Fischer dahin mit umflortem Pallasch.

Ehe der Sarg hinabgelassen wird, fragt Julius Hart: »Winschen se noch was, Herr Hauptmann?« Hierauf spricht Pastor Reicher Gedenkworte. Nach einem Schlußgesang: »Es ist bestimmt in Gottes Rat, uns bleibt der

Probekandidat«, verläßt man den Kirchhof, Hartleben kommandiert in einem benachbarten Lokal den Trauersalamander.«

XV.

Es bleibt im übrigen nur noch weniges Charakteristische festzustellen. Über den »Fuhrmann Henschel« in Paris äußerte sich André Antoine:

»In ihm fand das Publikum jenen Teil des dramatischen Geistes wieder, der den spezifisch französischen ausmacht: die Klarheit und Nüchternheit, die genaue und knappe Zeichnung der Charaktere, verbunden mit einem Vorzug, den das deutsche Ingenium darbot, nämlich: das außerordentlich feine Gefühl für das Pittoreske, die Wahrheit der Zeichnung und der Schilderung des Milieus, in dem die Personen des Dramas leben.«

Manch Kopfzerbrechen verursachte den Zeitgenossen das große Meisterwerk des Epikers Hauptmann, der »Emanuel Quint«, der tiefste und ergreifendste religiöse Roman unserer Zeit. Die nicht ganz unkomplizierte Kunstform der Dichtung hat gerade ihren Tageskritikern manches zu raten aufgegeben. Vielen wollte zuerst nicht in den Kopf, daß hier der erzählende Chronist, der nur den Narren in Christo sah, mit dem Dichter selbst, der zugleich Christus im Narren erkannte, keineswegs identisch sei. Proben solch mißverstehender Würdigungen des »Emanuel Quint« finden sich in meinem Hauptmannbuch 1913 (Verlag Wilhelm Borngräber) wiedergegeben. Hier wollen wir den Dichter der »Biene Maja«, Waldemar Bonsels, zu Worte kommen lassen, der ein temperamentvolles Bekenntnis zu Hauptmanns erstem und größtem Romanwerk abgelegt hat:

»Die öffentliche literarische Kritik, die Gerhart Hauptmann in den letzten 10 Jahren gedankenlos oder ungerecht behandelt hat, hätte über das große Werk »Der Narr in Christo« in Jubel ausbrechen müssen, wenn ihre Einwände gegen seine Dramen aus begründeten Ansprüchen gekommen wären. Aber die Anmaßung und Sentimentalität der Durchschnittskritik vermißte nun plötzlich die Fehler an Hauptmann, die sie im Grunde geliebt hatte ... In Wahrheit ist »Emanuel Quint« Hauptmanns Meisterwerk. In diesem Werk ist ihm eine kosmische Legende entstanden, die einen eigenartigen Rückblick auf die Entwicklung der christlichen Idee gewährt und den Beginn ihres Wirkens auf die Menschheit erweist. Die Widersprüche gegen die Dogmen der christlichen Kirche bleiben in einem Hintergrund, der ihrer gedanklichen Bedeutsamkeit entspricht, und das Gemüt des Helden wird so, im ewigen Licht seines Vorbilds, zu einem glorreichen Symbol.«

Das Beste (und Endgültige), was über den »Emanuel Quint« gesagt wurde, hat Hermann Stehr, der physische und geistige Landsmann Gerhart

Hauptmanns, der Dichter des katholischen Seitenstücks zum »Quint«, des »Heiligenhofes«, geschrieben. Ihm glückte es, aus intuitivem Verstehen heraus die tiefste Bedeutung des Hauptmannschen Evangeliums, seine zeitliche und überzeitliche Wesenheit klarzustellen:

»Die Erde ist menschenvoll in diesem Werke. Selbst ihre flüchtigste Schönheit und unwirtlichste Herbheit wirkt durch die Gebärde und Seele der Menschen auf uns. Nirgends ragt ihr fernes, ewig geschiedenes, unnahbares Leben herein in dies Getriebe fiebernder Sehnsucht, kranker Inbrunst und dumpfer Verirrtheit, durch das der Narr in Christo schreitet. Aus unirdischen Weiten kommt er, sein Ende verläuft sich gegen den Himmel hin, und wenn wir an seinem Grabe stehen, das ihm der Sturm des Picco Centrale in den Schnee geschaufelt hat, stockt unsere Seele in einer Trauer, als sei wahrhaft Christus gestorben.«

XVI.

Und einmal noch fand sich Hauptmann mitten im Trubel eines heftigen Meinungszwistes. Die Erinnerung an die Webertage stieg herauf, als eine politische Maßnahme, von dem einstigen Kronprinzen angeblich provoziert, den Aufführungen seines Breslauer Jahrhundertfestspieles 1913 ein so jähes wie sensationelles Ende bereitete. Diesmal ging es nicht so sehr um die Kunst wie um die Gedankenfreiheit. Zum ersten Male — durch den Bekenntnismut des Dichters und Pazifisten offenbar geworden — zeigte sich jener ungeheure Zwiespalt in der deutschen Volksseele, an dem wir heute gefährlicher kranken als je zuvor. Der Geist des Humanismus und der Ungeist des Chauvinismus standen gegeneinander. Hauptmanns Charakterbild ward in des Wortes eigentlichster Bedeutung von der Parteien Gunst und Haß verwirrt . . . Ein riesiger Makulaturberg türmte sich empor. Aber nur sehr weniges verdient heute noch Beachtung. So dürfte es etwa jetzt interessieren, wie Gottfried Traub, der einstige Freisinnige und heutige Kappist, sich damals stellte: »Der Patriotismus Hauptmanns ist echt; daran ist auch nicht der leiseste Zweifel erlaubt. Hier scheiden sich freilich zwei Welten. Die einen sehen im Patriotismus keinen Gedanken, sondern nur eine Faust; keine Idee, sondern nur einen Sinnenrausch. Die anderen wissen, daß der Patriotismus eines Stein, der den Staatsangestellten der damaligen Zeit bis in die Gegenwart hinein eine unheimliche Figur blieb, tiefer, echter und größer war als der Patriotismus derer, die nachher auf dem Wiener Kongreß die vaterländische Geschichte berieten und verhandelten. Die Breslauer Angelegenheit hat ein Monopol auf den rechten Patriotismus gründen wollen. Dagegen wehrt sich alles, was in staats-

bürgerlicher Gesinnung dem Vaterland treu gesinnt, sich Art und Äußerung seines Patriotismus nicht vorschreiben läßt. Ich empfinde eine sittliche Beschämung darin, daß man heute die Bürger eines und desselben Volkes, die alle im gegebenen Fall aufs Schlachtfeld ziehen, nur dann für echt patriotisch hält, wenn sie gewisse, oft sehr unechte Formen der Vaterlandsliebe mitmachen.«

Leidenschaftliche Zustimmung fand Hauptmanns Werk bei Lily Braun, der Sozialistin: »Ehe der Inhalt von Gerhart Hauptmanns Festspiel bekannt wurde, ist wohl keiner von der stillen Angst freigeblieben, auch ihn könne diese Gelegenheit zu einem wenn auch noch so leisen Anflug von Hurrapatriotismus verführt haben. Dann aber war die Freude um so größer, und zwar die Freude über den Mann, als den sich der Dichter erwies. Er stellte dar, was sowohl den historischen Kenntnissen über die Zeit der Freiheitskriege als den Empfindungen entsprach, mit denen wir heute jenen Ereignissen und ihren Trägern gegenüberstehen. Er hat nicht mit einem Blick nach oben geblinzelt. Zu danken haben wir ihm nicht dafür –, es war ja im Grunde selbstverständlich. Aber wenn wir uns in diesem Augenblicke nicht zu ihm bekennen, wenn nicht alle, denen geistige Freiheit, aufrechter Sinn, rücksichtsloser Wahrheitsmut für größere, das deutsche Volk höher auszeichnende Güter gelten als jene Art von Patriotismus, die gleichbedeutend ist mit Servilität, zu einem gemeinsamen Protest gegen die Unterdrückung des Breslauer Festspiels sich zusammenschließen: so machen wir uns zu Mitschuldigen dieser Tat.«

Als historische Pikanterie mag eine kurze Zeitungsnotiz gebucht werden, deren Inhalt heute – 9 Jahre später – schwer verständlich erscheint: »Das Festspiel wurde in München von Joseph Danegger vor einem zahlreichen Publikum vorgelesen. In der Diskussion sprachen sich Schriftsteller Mühsam und Kurt Eisner scharf gegen das Stück und den Dichter aus. Die Annahme einer Resolution wurde sowohl als Sympathie wie als Antipathiekundgebung abgelehnt.«

Irgend jemand kam auf den Einfall, Carl Hauptmann um seine Meinung anzugehen. Er erhielt die folgende Auskunft: »Da es um ein politisches Fest sich handelt, so ist es vielleicht kein Wunder, wenn die politischen Parteien dabei aneinander geraten sind. Wie ich hörte, daß das Festspiel Gerharts abgesetzt werden sollte, habe ich mich aufrichtig geärgert. Denn es ist immer das Peinlichste, wenn in einem solchen Kampfe die Kunst zu Schaden kommt. Bei meiner ganz oberflächlichen Betrachtung will es mir scheinen, daß Gerhart unsere Zeit zu rein künstlerisch nahm, wenn er offenbar voraussetzte, daß seine an sich sehr glückliche Rahmenidee

und die damit bedingte kühlere Betrachtung eines großen geschichtlichen Stoffes aus der Höhenperspektive, wie man sie in den Fastnachtsspielen pflegte, dem Bedürfnis heutiger Riesenfestgesellschaften völlig entsprechen könnte.«

XVII.

Der »Kampf um Hauptmann«, in seinen einzelnen Phasen verfolgt, zeigt uns das Bild eines eigenwilligen, von Kunstbündelei und jeglicher Parteibildung trotz allem emanzipierten Geistes. Losgelöst aus jeglicher Gruppenvereinzelung, ragt Gerhart Hauptmann aus dem Gesamten heutiger deutscher Kultur weit heraus als ein Einzelner — ein Einziger und Einmaliger. Er hat darum auch keine Epigonen, obgleich seine Erscheinung wesentlicher Ausdruck dieser Zeit ist und auch wesentlichen Einfluß auf ihre Erscheinungen auswirkt. Denn er zwingt durch sein Da-Sein alles Bedeutende innerhalb und außerhalb unserer Landes- und Sprachgrenzen, sich an ihm zu messen.

Wir müssen, um das hier entworfene Bild zum Ganzen gerundet zu sehen, schließlich noch einige Zeitgenossen vernehmen, die sich mit der Gesamterscheinung Gerhart Hauptmanns — so oder so — auseinandergesetzt haben.

Summarisch genug springt Carl Sternheim mit allen Erscheinungen der vorsternheimschen literarischen Gegenwart um. Er weiß, indem er in seinem »Berlin oder Juste-Milieu« Hauptmann zwangsweise einreiht, nichts anderes über ihn zu sagen als dies:

»Der Hartleben, Dehmel, Hauptmann und Sudermann Werke waren gerade darum interessant, weil in ihnen der Bürger des Juste-Milieu nicht wie im Leben Personen übergeordneter Stände vor erhabenen Klischees von vornherein starr stand, sondern all seine Extravaganzen austobte, erst noch beträchtliche dynamische Zuckungen hatte, ehe er unter dem Jubel des Publikums vorschriftsmäßig in Scharnieren höherer Notwendigkeiten kurz vor dem fünften Aktschluß verreckte. Naturalistisch wurde im Kunstwerk nachgeahmt, was sich im Leben des Juste-Milieu zutrug: nämlich, wie der einigermaßen unvoreingenommen Geborene unter Widerständen dennoch in den Glanz Hegelscher, Haeckelscher und, was das gleiche ist, Scharnhorstscher Gewißheiten hinaufrückt; brauchbarer, ja strammer Mitbürger vom Ende des 19. Jahrhunderts wird. Johannes Vockerat (Sternheim meint hier: Alfred Loth!) denkt nicht daran, die kranke Braut zu heiraten, weil — Liebe hin, Leidenschaft her — eine Sache faul steht, ist Natur nicht in Ordnung. Was neben diesem Klischee während vierzig Jahren sich in Deutschland menschlich auswirkte, geschah, weil nicht gesellschafts- und

literaturfähig, privat, und von 1871 über 1900 hinaus gab es in deutschen Büchern keine Ekstasen persönlicher Frömmigkeit oder politischer Besessenheit, aber Mechanik der Seele in allen Preislagen zu sehen.«

Freudig und beinahe feierlich hat Hugo von Hofmannsthal zu Hauptmanns 50. Geburtstage seine Stellung also bekannt: »Ein schöner äußerer, doch keineswegs äußerlicher Anlaß läßt viele Stimmen zusammenklingen – wo ein beständiges Verhältnis der Hingezogenheit vorhanden ist, mit den Jahren wachsend und vertieft ergibt sich schwerer der Übergang zur plötzlichen Manifestation einer beharrenden selbstverständlichen Gesinnung. Wollte ich in diesen Tagen zu einem einzelnen Werke Hauptmanns ein gleichsam festliches Verhältnis mir besonders hervorrufen, so geschähe es zur »Pippa« und zum »Emanuel Quint«: beide Märchen und geschautes Dasein in einem und mir besonders teuer. Hinter beiden, durch beide hindurch ist es freilich das gesamte Werk, das vor die inneren Sinne tritt, und in dem Werk der Dichter, den ich herzlich und bewundernd grüße.«

Indem wir von Johann Christophs Lektüre erfahren, glauben wir gleichzeitig zu erkennen, wie Romain Rolland, durch seine weiche, liebende Humanität Hauptmannschem Wesen verwandt und durch manche Fremdheit im Geblüt dennoch von ihm geschieden, den deutschen Dichter und sein Werk empfindet:

». . . er wurde zunächst von dem für ihn so neuen Klang der Wahrheit, der aus den Stücken Halbes, Schlafs, Hirschfelds und vor allem Hauptmanns widerhallte, ergriffen. Gewisse Szenen dieses letzteren, gewisse Dialoge, gewisse Pausen und die Abenddämmerstimmung, in der bei ihm Seelen und Dinge baden, bewegten ihn unsagbar. Je mehr er aber in seinen Lesestreifzügen vordrang, um so mehr fühlte er Unbehagen, Gepeinigtsein und wachsenden Ärger. Still und trübe wie ein undurchsichtiger Nebel ballte sich rings um ihn farblose Atmosphäre. Schweigsam, dünn und beständig drang sie in ihn ein. Durch alle seine Poren saugte sie sich fest; gleich einem bleiernen Ornat hüllte erdrückende Stimmung die Seele ein, machte sie blind, erstickte sie. Ein beständiger Spuk lastete auf allen diesen Geschöpfen, – eine Art Behextheit. Alle erlagen der erblichen Belastung von Unglück oder Sünde: Alkoholismus, Nervenkrankheiten, Schwermut, Sadismus; alle litten unter ihrem Erbteil und keiner wagte dagegen anzukämpfen. Wie eine der großen Seuchen des Mittelalters, die Nationen verschlangen, so waren sie von allen Krankheiten des Willens befallen . . . Willenslosigkeit: die Erbkrankheit in Deutschland! Die Größten waren ihr nicht entronnen, – selbst der Größte von allen, der göttliche Goethe

nicht, des verschwommenen Lichtes Genie, der seine allumfassende Unschlüssigkeit ins Wundervolle umgestaltete: der majestätische Strom, der alle Wasser der Erde wälzte, in dem die ganze Welt sich spiegelte, — auch er war schließlich im Sande verlaufen — wie der Rhein.«

Lebendigste Zuneigung zu Hauptmann atmet der Brief eines abgeschiedenen Genius. Josef Kainz schrieb unter dem frischen Eindruck eines neuen, ihn besonders anmutenden Werkes an Schlenther, den damaligen Leiter des Burgtheaters, diese Zeilen:

»Haben Sie schönsten Dank für die Zusendung von »Schluck und Jau« . . . Die Kopie Ihres Briefes an Hauptmann lege ich bei. Ich habe ihn mehrfach durchgelesen und stimme jedem Ihrer Sätze Wort für Wort bei. Nur habe ich niemals bei der Lektüre des Stückes auch im entferntesten dran gedacht, daß man das Ganze bloß auf das Komische hinausspielen könnte; ich sah immer nur eine Charakterkomödie vor mir und, einen derartigen so oft gebrauchten alten Stoff so zu vertiefen, das gelingt eben nur einem so famosen Kerl wie Gerhart Hauptmann.«

Es will mir angemessen erscheinen, in dieses Bekenntnis des reinen Gefühls das Stimmengewirr um Hauptmann ausklingen zu lassen. Denn stärker, meine ich, als klügste geistige Formulierung es je vermöchte, hat hier das Temperament eines großen Menschen und Schauspielers gültiges Zeugnis abgelegt. Es bleibt — über das leibliche Ende hinaus — der Gruß des Gestaltenden an den Gestalter.



III.

GERHART HAUPTMANNS THEATRALISCHE SENDUNG



GERHART HAUPTMANN UND DER NEUE DARSTELLUNGSSTIL

VON

LEOPOLD JESSNER



ie Erscheinung des Dichters Gerhart Hauptmann bedeutete lediglich ein Interpunktionszeichen der Literaturgeschichte, wenn sie im rein Naturalistischen begrenzt läge und ihre Verwirklichungen auf der Bühne an die Gesetze ihrer Entstehungsjahre gebunden wären. Man vergesse nicht, daß die damalige Übertrumpfung der naturalistisch erscheinenden Attribute durch eine unterstreichende Darstellung als Demonstration geschah gegen den Iambenstil der Hoftheater und die revolutionäre Ausgeburt einer Bewegung bedeutete, die mit Gründung der Freien Volksbühne einsetzte. (Brahm war über die betonte Programmatik der »Schule« bald zu einer Vergeistigung des naturalistischen Prinzips vorgedrungen und hatte somit ein Niveau erreicht, das über die Tagesforderung hinaus den Bühnenstil veredelte.)

Inzwischen sind diese Dinge verweht und haben — ein Zeichen ihrer Erstarrung — in der Historie sakrosankten Einlaß gefunden. Heute Hauptmann zu spielen, bedeutet nicht mehr, ihn als Demonstration gegen die Halm und Heyse einerseits und Wildenbruch andererseits auszumünzen, sondern unabhängig von seiner zeitlichen Gebundenheit das für uns Wesentliche herauszuheben und in geläuterter Darstellung neu zu schaffen. Denn die Frage lautet heute nicht mehr: Wo ist die naturalistische Bindung Hauptmanns überzeugendster Ausdruck geworden?, sondern: Wie sucht sich Hauptmann aus der naturalistischen Sackgasse als ein Sehnsüchtiger zu befreien? Hier liegen die Partien seines Werkes, die den heutigen Intentionen konform sind. Und es zeigt sich, daß sogar Werke aus der ersten Schaffenszeit — z. B. der »Florian Geyer« bei seinen letzten Wiedergeburten 1915: Hamburg, 1916: Dresden, Königsberg, 1917: Frankfurt a. M., 1921: Berlin — durch den Stil und die Formgesetze der Jetztzeit Wesent-

liches gewonnen haben. — Eine Tatsache, die bei den Mitzüglern Hauptmanns niemals zu verzeichnen wäre.

Daß dieser Stil nicht von außen an das Werk dieses Dichters herangetragen wird, sondern aus ihm selbst emporwächst, bezeugt nichts deutlicher, als das Beispiel des »Michael Kramer«, der sich aus naturalistischer Bindung an seiner entscheidendsten Stelle — der Litanei des Vaters an der Bahre des buckligen Sohns — zu einer ans Mystische rührenden Melodie erhebt, die unmerklich fast die alltägliche Sprache rhythmisch beschwingt und gliedert. Und dieselbe über den Naturalismus hinausreichende Intention beseelt das Lustspiel »Kollege Crampton«, worin alles Komödische sich zu einer fast Shakespearschen Heiterkeit steigert, wie auch der »Biberpelz«, wenn die Satire ostelbischen Beamtentums längst nur noch historische Gültigkeit hat, dennoch neben dem »Zerbrochenen Krug« als Lustspiel überzeitlicher Dauer fortleben wird. — Bedenkt man noch den entpsychologisierenden Willen der »Pippa« und des »Hannele«, so begreift man, daß all die erscheinenden *Natürlichkeiten* nur peripherische Spiegelungen des Zeitgeistes sind, Ausläufer dessen, was in seinem Zentrum als lebendige *Natur* sich bewegt. Hauptmann nur *natürlich* zu spielen, bedeutet ein Verbrechen an seiner *Natur*, die in völlig anderer Sphäre als der des alltäglichen Jargons wesenhaft wird. Über den tausend charakterisierenden Zersplitterungen steht die eine Seelenhaftigkeit seines Werks, die nichts mit photographischer Impression gemein hat, sondern als Ausdruck unverbildeter Natur ihr dichterisches Recht erwirbt. —

So ist es falsch, Gerhart Hauptmann heute wiederum als Demonstration gegen den neuen Darstellungsstil aufzugreifen, wie es berechtigt war, ihn als Demonstration gegen etwas längst Abgestorbenes zu spielen. Jede Zeit löse das ihr Gemäße aus seinem Werk, wie es die verschiedenen Zeiten mit den Werken der Größten von je taten. — Erst die Möglichkeit hierzu beweist seine über das Zeitliche dauernde Größe.

DANK DES SCHAUSPIELERS AN GERHART HAUPTMANN

VON

FRIEDRICH KAYSSLER



nter den vielen Stimmen, die in diesem Jahr sich erheben, um dem Dichter Gerhart Hauptmann für sein Werk zu danken, möchte ich eine leise Stimme erwecken, die spricht: Ich danke Gerhart Hauptmann zuerst dafür, daß er in der Bühnenkunst den Menschen so stark gemacht hat. Gerade dafür kann nicht genug gedankt werden. Wer unter Brahm gedient hat, weiß, was ich meine. Aus dem Menschlichen schöpft der Dramatiker, aus dem Menschlichen schöpft der Schauspieler. Das klingt so natürlich und selbstverständlich, als könnte es nicht anders sein. Und doch, welche unergründlichen und geheimnisvollen Entwicklungen sind nötig, damit es ein Mensch wird. Aus dem Menschlichen schöpfen, ist leicht, einen Menschen schaffen, ist schwer. Und Hauptmann kann Menschen schaffen wie ganz Wenige; oft in einem einzigen Satz einen ganzen Menschen in seinen kleinen und großen Zügen, mit Häßlichkeiten und Schönheiten, mit Außen und Innen, in einem Guß.

Am unmittelbarsten kann wohl der Schauspieler ermessen, welche Kraft gerade in diesem Punkte von ihm ausgeht. Alle großen und fast alle starken Bühnendichter haben Menschen aus Blut und Seele geschaffen, aber die Blut- und Seelenatome der Gestalten sind oft weit in der Dichtung verstreut und versteckt; die Atmosphäre ist mit ihnen gesättigt und doch gelingt es nicht immer, sie alle zu einer fest umrissenen Gestalt zu sammeln. Die menschliche Seele des Dichters ist wohl gegenwärtig und stark — wie oft empfinden wir das in einer Dichtung — und doch ist der Mensch noch nicht da, dieses neue, nie dagewesene Geschöpf, das sich frei losgelöst hat von der Persönlichkeit des Dichters, das gewißermaßen selbständig geworden ist und vor unseren Augen sein eigenes Leben führt.

Das Leben eines solchen Geschöpfes kann so selbständig sein, daß es seine eigene Luft hat, die wir zu atmen glauben. Wir können rings um dieses Geschöpf herumgehen, es von allen Seiten beobachten, wir können es in seinen abstoßenden Zügen ebenso belauschen wie in seinen anziehenden, es ist schön für uns und häßlich zugleich, wir hassen es und lieben es, je nachdem, fast wie — im Leben. Dies ist ein Punkt, den wir uns merken müssen. Es hat eine Zeit gegeben, wo nicht gesagt wurde: »fast«, sondern »wie im Leben«. Und das war falsch. Man ließ sich täuschen durch die Wahrhaftigkeit dieser Geschöpfe. Man ließ sich verführen, hinzugehen und ihnen die Hand auf den Rockärmel zu legen, dessen Herkunft abzuschätzen man sich beinahe vermaß. Aber die neugierige Hand fiel zurück: sie hatte nicht — ins Leere gegriffen, sie hatte plötzlich gefühlt, daß es nicht Leben war, sondern — Kunst. In jenem Augenblick starb das Trugbild des Naturalismus, der in Wahrheit nie existiert hatte, nur in der Wahnvorstellung eines materialistischen Fanatismus. Seitdem wissen wir und wissen es, je weiter wir aus dem Zeitalter des Naturalismus fortgehen, immer tiefer, welcher Art die menschenschaffenden Kräfte sind, die aus Hauptmann strömen, und was sie uns zu geben haben.

Schon daraus, daß sie imstande sind, wie es nur bei wenigen dramatischen Dichtern geschieht, mit den Worten eines einzigen Satzes den Umriß eines ganzen Menschen zu schaffen, sehen wir, daß es in einem selten hohen Grade vorherrschend Kräfte der Gefühls- und nicht der Verstandessphäre sind, deren Zusammenschluß den Aufbau eines Menschen oft fast mit jäher Ursprünglichkeit verwirklicht. Wir können nicht auf Brücken und gewundenen Wegen des prüfenden Verstandes kommen und sagen: »ach so, deshalb ist er« . . . und »daher kommt es, daß er so« . . . oder: »die Absicht des Dichters usw«. Nein, wir stehen einfach vor der Tatsache einer neuen Existenz, wir haben eine uns bisher unbekannt gewesene menschliche Erscheinung vor uns, die auf unsere Zustimmung oder Ablehnung nicht den geringsten Wert zu legen scheint; denn sie tut nichts, um unseren etwaigen Wünschen oder Ansprüchen, die wir an einen sogenannten »Helden« oder dergleichen vielleicht zu stellen geneigt sein mögen, irgendwie zu schmeicheln oder entgegenzukommen; sie ist da und lebt und läßt uns an sich herankommen, so weit oder so nahe es uns gefällt, fast wie es im Leben ist — und doch so ganz anders.

Denn trotz der Möglichkeit dieser seltsam nahen und nächsten Betrachtungsweise liegt eine fast unheimliche Unbestechlichkeit und Unnahbarkeit über den meisten der Hauptmannschen Menschen. Die Schicksale dieser Menschen erschüttern uns, aber sie werben nie um unser Mitgefühl.

Ihre Worte und Äußerungen sind völlig frei vom Bewußtsein eigenen Schicksals. Warum ergreift uns etwa die Gestalt des jungen Bruno Mechelke so außerordentlich tief? Weil er ein häßlicher Bursche ist, kalt und ab- stoßend gegen alle Welt und uns, ohne jeden Schimmer einer Kindlichkeit, die durch die bloße Tatsache seiner Jugend uns so leicht nahegeführt werden könnte; so frech und voll Abwehr gegen jede seelische Annäherung, daß wir uns ihn kaum in der Nähe einer Mutter denken können — und doch so grenzenlos verlassen in der Unendlichkeit des Alls dastehend unter dem schwarzen Schatten seines Schicksals, daß unsere Seele nicht anders kann, als das Kind in ihm zu suchen mit den Augen seiner viel älteren mütter- lichen Schwester, des einzigen Menschen, der Sorge um ihn kennt. Und gerade deshalb, weil dieser Mensch nichts weniger will als unser Mitleid, fühlt sich etwas in uns ihm brüderlich zugeneigt, jenes Etwas, das tief in uns unaufhörlich den gleichen stummen Kampf kämpft um das Rätsel des Lebens und von Verwirrung zu Verwirrung gejagt wird, immer tiefer in uns hinein vor der einen Frage: Warum? -- Keiner von uns darf wagen, den Stab über ihn zu brechen, denn keiner weiß, wohin der Schatten seines eigenen Schicksals fällt. Der innere Blick dieser Menschen sieht uns an und weist uns in uns selbst, und doch scheint es, als ob sie sich um uns nicht kümmerten. Ähnliches in ganz anderer Weise geht von Robert im »Friedensfest« aus. Erschütterungen tiefster Art strömen aus den wenigen Worten, mit denen er die fremdartige Poesie des Fabrikhofes schildert und abschließt: »da summt mich keine Hummel an«. Nichts als schroffe Abwehr, und doch das erschütternde Bild eines einsamen Lebens- kampfes, der niemals sein Wort findet. —

Das Schönste für mich in Hauptmanns Werk ist seine Mystik, die viel zu wenig gewürdigt wird, vielleicht deshalb, weil nicht viel über sie gesagt werden kann; sie will nur im Stillen genossen sein. Auch hier ist es mir, als durchschlüge die Gefühlskraft die Sphären des Verstandesmäßigen, fast ohne sie zu berühren, und mündete unmittelbar in unser eigenes mysti- sches Gefühl, da, wo unsere Geheimnisse liegen, gleichsam, als verschmähte sie die Brücke des Wortes; denn wenn auch Worte da sind, so läßt uns der Dichter dennoch fühlen, daß sie ihm nicht das Entscheidende sind.

Andere Stimmen sind berufen, den Reichtum in Hauptmanns Schöp- fungen in umfassenden Bildern zu würdigen. Die leise Stimme, die ich wecken wollte, ist die Empfindung des Schauspielers, der, selber aus dem Lande der Erschütterungen stammend, dem Reiche Hauptmanns eine Reihe seiner tiefsten zu danken hat.

GERHART HAUPTMANN UND DIE DEUTSCHE SCHAUSPIELKUNST

EIN GESPRÄCH MIT ALBERT BASSERMANN

AUFGEZEICHNET VON

GÜNTHER STARK



lbert Bassermann, der größte Psychologe unter den lebenden deutschen Schauspielern, der leidenschaftlichste Charakteristiker, der exakteste Menschendarsteller der Zeit, der in die Blütezeit des Naturalismus hineingeboren wurde, der die Akzente des täglichen Lebens, die Verästelungen der kleinen Begebenheiten mit zeichnerischer Genauigkeit darzustellen vermag und doch jedem Wirklichkeitssatz noch ein höheres, sein höheres Recht verleiht, ihn in seinem bewußten Rhythmus zu einer Gliederung steigert, die von Idee umfaßt ist, die das Ganze in seinen Teilen zusammenhält, steht als künstlerische Persönlichkeit Gerhart Hauptmann so nahe, daß Äußerungen von ihm klar Erlebtes und Erfassendes geben müssen.

Als ganz junger Mensch schon hat er, so erzählt Bassermann, auf dringendes Verlangen von Otto Brahm nach Engels den »Kollege Crampton« spielen sollen. Doch der Eindruck des Komikers Engels haftete so stark, daß er sich immer wieder auf einer Kopie dieser virtuosen Leistung ertappte, die so weit ging, daß er sogar den Tonfall und die Geste Engels annahm. Nach oftmaligen vergeblichen Versuchen stieß er eines Tages auf die Bemerkung des »Polizistchens« zu dem jungen Strähler, daß ihr Vater kaum mehr auf der Straße allein gehen kann, und ergriff hier sofort als sezierender Naturalist mit Energie den Angelpunkt zu dem Körperzustand dieses genialen Trinkers, der durch keine Liebe und keine Bewunderung, durch keine seelische und körperliche Veränderung seiner Lage mehr aufzuhalten ist, der auch im neuen Heim sich nicht mehr zu konzentrieren vermag und somit rettungslos dem Ende zustrebt. Der tragische Kern dieser Figur war somit entdeckt, das Werk kein Virtuosenstück mehr, für das

man es früher hielt, sondern die Bloßlegung eines genialen Menschen=schicksals. Von dem einmal erfaßten Mittelpunkt aus nach vorn und rück=wärts ausbauend, gelangte Bassermann zu der großartigen erschütternden Paralytikergestalt, die nach ihm wieder in Klöpfer, hier auch in der Kleidung völlig verwahrlost, seine ergreifende und mitleidsvolle Darstellung ge=funden hat.

Unendlich viel ähnliche Beispiele, so meint Bassermann, könnten an=geführt werden, die beweisen, wie Gerhart Hauptmann seiner philosophi=schen Herkunft entsprechend vom Detail aus ins Große arbeitet, eher die Entwicklung, die vorwärtsschreitende Handlung (im allgemeinen sogar be=wußt) vernachlässigt, als die zarte Strichelung der Figuren, die Eigenart der Charaktere mit allen ihren inneren und äußeren Erscheinungen aufgibt.

Gerade das Gegenständlichkeitstalent Hauptmanns, betonte Basser=mann im Laufe des Gesprächs, zumal des jungen Hauptmann, der in Gestalten denkt, alles in Rede und Gegenrede, in Erscheinung und Re=alität, nicht in lyrisches Ausspinnen und gedankliches Disputieren setzt und in jedem Moment seine Menschen mit beispielloser Klarheit in Geste und Mine sieht, kommt der eigentlichen Schauspielerbegabung des körperhaften, szenischen Schauens von allen deutschen Dichtern am nächsten. Und wenn Fontane von sich sagte: »Das, was mir fehlte, war der Sinn für Feierlichkeit«, so trifft dieser Wesenszug unter den Drama=tikern außer Shakespeare am meisten auf Gerhart Hauptmann, seinen Schützling, zu, der in den schwungvollsten Verspartien, in den andäch=tigsten Momenten, wie in den gehobenen Schlußworten Michael Kramers, stets doch die bescheidene Einfachheit der Natur, dichterische Objekti=vität, klares Begreifen der szenischen Gesetze walten läßt. Bassermann fuhr fort: »Das Mißverständnis dieser Arbeitsart, die die ‚Idee' aus der runden Körperlichkeit der Figuren fast unmerklich, unwillkürlich, un=aufdringlich erwachsen läßt, die das Irrationale, Ewige, Überschauende zu=gleich und unabgesondert von wirklichen Gestalten, wirklichem Geschehen, organisch Gebautem und Wachsendem mitschwingen läßt, wurde deshalb und wird auch heute vielfach noch als ungeistig bezeichnet, wie auch eine Schauspielkunst als ungeistige gerade heute angesehen wird, die sich nicht lostrennen will von seinen szenischen Gebundenheiten, von seinen ureigen=sten Elementen, der körperlichen Formung der Charaktere, der psycholo=gischen Zergliederung feinster seelischer Nuancierungen. Denn die Schau=spielkunst, wie jede Kunst, arbeitet gewissermaßen wie der Pädagoge, der nicht durch Vorschriften, Sentenzen und Predigten, sondern durch Beispiel, durch sich und sein menschliches Dasein wirken will; die wahre Schau=

spielkunst hat sich zwar losgetrennt vom Darstellen unwesentlicher Begleit=erscheinungen des menschlichen Organismus, kann jedoch auf die Elastizität des menschlichen Körpers nicht verzichten, wenn sie Ideen und Begeben=heiten des menschlichen Lebens vermitteln soll durch das Medium der menschlichen Organe, also auch des menschlichen Körpers.

Bei Hauptmanns Schaffen ist ein visionäres Beobachten am Werk, das eine Mosaikarbeit geistig und körperlich Handwerklichem zu einem Kunst=werk zusammensetzt, das ohne Verkennung oder Außerachtlassen der szenisch=theatralischen Bedingungen die Gestalten in seiner Vollendung erst recht transzendent erscheinen läßt und so der Seele Flügel spannt und der Sehnsucht Schwingen verleiht, daß eine unendliche, klare, weitbohrende Leidenschaft geheimnisvoll in die Tiefen des Lebens schaut und weithin das ewige Rauschen des Stromes der Unendlichkeit vernehmbar wird.

Jede Gestalt ist umleuchtet von der Liebe des Poeten zur lebenden, ringenden, hoffenden Kreatur, und das Mitleiden mit der einzelnen Kreatur, der Brunnen, aus dem jede große Kunst geschöpft wird, wächst an zu einem Erlebnis des Menschlichen, wie es nur einem reinen Dichter be=schieden ist, der seine Erkenntnisse hergibt an die leidende Menschheit und ihre Bürde zu erleichtern sucht durch den Glauben an das ewige Licht, das unsere Sehnsucht streift.

Von allen Künstlern, schloß Bassermann, sollten wir Schauspieler einem Dichter wie Gerhart Hauptmann besonders dankbar sein, denn seine szeni=schen Vorschriften, die oft in die seltsamsten, ja unausführbarsten Einzel=heiten gehen, hemmen keineswegs seine Selbständigkeit, sondern unterstützen und beschwingen seine gegenständliche Phantasie, machen ihn sicher und wahrheitstreu, ehrlich sich selbst, dem Leben und den Zuschauern gegenüber.

Und wie Siegfried Jacobsohn erkannt hat: Die Zukunft des deutschen Dramas liegt in Gerhart Hauptmanns Vergangenheit, so kann man auch der deutschen Schauspielkunst von ganzem Herzen empfehlen, den Dichter, dessen 60. Geburtstag jetzt in Deutschland gefeiert wird, immer wieder und immer mehr in sich aufzunehmen, damit sie ihr teuerstes Gut, die Kunst der Menschendarstellung, sich erhalte.«

GERHART HAUPTMANN / DER REGISSEUR

VON

KARL ZEISS



er Dichter als Regisseur wird im allgemeinen von den Bühnenleuten gefürchtet. Sein Erscheinen auf den Proben wird solange als möglich hinausgezögert. Er gilt als Eindringling. Die meisten Direktoren und Regisseure stehen auf dem Standpunkt, daß der Dichter, wenn er sein Werk einer Bühne übergeben hat, dies aus Vertrauen zur Kunstarbeit des Theaters getan und dadurch von diesem Augenblick der Überantwortung an auf jeden Eingriff in die Bühnengestaltung verzichtet hat. Bei wirklich schöpferischen Regisseuren mag das seine Richtigkeit haben. Aber auch in einem solchen Falle wird man es dem Erzeuger eines dramatischen Werkes nicht verargen können einzugreifen, wenn er sieht, daß sein Werk schief interpretiert wird, daß ihm ein ganz anderer, ihm fremder Charakter, aufgeprägt wird. Also begründete Anlässe für den Dichter, dem Regisseur in die Zügel zu greifen, können vorhanden sein. Öfter freilich wird es der Fall sein, daß der Dichter dem Regisseur hilft, helfen kann, und daß seine Hilfe willkommen ist. Er kann helfen, indem er dem Theatermann die innersten, feinsten Züge seiner Dichtung interpretierend bloßlegt oder indem er selbst auf den Proben mitwirkt. Die Voraussetzung für das letztere ist selbstverständlich die Regiebegabung. Nun bin ich der Meinung, daß ein echter Dramatiker, der in seiner Phantasie schon einmal Gestalten plastisch und lebensvoll sah, im tiefsten Innern Regisseur ist, und wenn man ihn als solchen nicht erkennt, so fehlt es ihm nur an Praxis, an der Routine, an Gewandtheit, an Ausdrucksfähigkeit den Schauspielern gegenüber. Freilich gibt es auch hier Stufen der Begabung, und die Begabung scheint mir um so größer, je näher der Dichter dem Irdischen, der Erde, der Natur ist. Der sogenannte Naturalismus hat deshalb auch starke Regiebegabung bei seinen

Dichtern entbunden. Man kann hier sogar in einem Falle von einer Familien-Regiebegabung sprechen, wie bei den Brüdern Karl und Gerhart Hauptmann.

Als Regisseure sind beide Brüder so verschieden, wie als Dichter. Karl, der Philosoph, der sich häufig in metaphysische Probleme verliert, schafft Gestalten von fließenden Konturen. Gerhart, der Bildhauer, schafft Menschen, die kein geringeres Innenleben haben, aber plastisch greifbar vor uns stehen. So ist auch die Regiebegabung unterschiedlich. Ich habe, als ich noch künstlerischer Leiter des Dresdener Kgl. Schauspiels war, Karl Hauptmanns Märchenkomödie »Die armseligen Besenbinder« zur Uraufführung gebracht — es wurde sein stärkster Bühnenerfolg überhaupt — und habe mich auch durch die Aufführung einer Reihe anderer Werke für ihn eingesetzt. Seitdem blieb ich mehrere Jahre mit ihm in engster Verbindung. Bei den Proben dieser Werke, die nicht immer ohne erregte Zwischenfälle abgingen, fiel auf, daß er die Leute vom Bau oft zur Raserei brachte. Karl Hauptmann dichtete auf den Proben weiter, änderte an den Umrissen seiner Figuren. Seine wahrhaft ausschweifende Phantasie kannte keine Grenzen. Die Schauspieler waren oft verzweifelt, aber schließlich spürten sie doch den Strom hoher Geistigkeit, und die Empfänglichen nahmen auf und setzten um. Karl Hauptmann war auf den Proben wie ein Kind, leicht entflammbar, jedem neuen Einfall hingegeben, aber auch trotzig wie ein Kind. Bei der Inszenierung eines Kriegseinakters »Der Wächter auf den Bergen« geriet ich einmal mit ihm zusammen. Karl liebte häufig den theatralischen Effekt, eben weil er gar kein Theatraliker war. So war er auf der Generalprobe entzückt und hingerissen, als eine sowieso zum Übertreiben neigende Darstellerin, die aus der Tiefe auf den Kamm des Riesengebirges prustend und schnaufend mit rotglühenden Wangen hinaufklomm, sich zur Verdeutlichung der Situation einen beim Hinaufsteigen ständig wippenden Gummibauch angeschnallt hatte. Karl war in dieses Mätzchen so verliebt, daß es einer heftigen Auseinandersetzung bedurfte, ehe er auf das »Requisit« verzichtete. Mit schwärmerischer Andacht konnte er den Darstellerinnen zarter Mädchengestalten auf den Proben zuhören (Uraufführung der Komödie »Die Rebhühner«) und seiner Bewunderung so starken Ausdruck geben, daß strenge Charakteristik der Figuren oft ins Wanken geriet. Karl war in seine Geschöpfe verliebt und auch in die Darsteller, wenn sie etwas ihm wirksam Scheinendes herausholten. Trefflich ging es zusammen, wenn für die Veränderung der Konturen, für irgendwelches Heraustreiben von vornherein kein Anlaß und keine Möglichkeit gegeben war. So ergab sich

aus einem Zusammenarbeiten Karl Hauptmanns mit dem Schauspieler Hans Fischer, als dieser den alten Raschke kreierte, auf den Proben ein guter und schöner Zusammenklang.

Gerhart Hauptmann ist, alles in allem zusammengefaßt, die weitaus stärkere Regiebegabung, weil er plastisch sieht, praktisch interpretiert und niemals abstrakt wird. Nach der Lauchstädter Sonder-Aufführung von »Gabriel Schillings Flucht« folgte Dresden mit der ersten Aufführung des Werkes in Deutschland. Bei den Vorverhandlungen und Proben kam ich dabei in engere Verbindungen mit Gerhart Hauptmann. Gerharts Regiebegabung wirkte nicht aufreizend auf die Schauspieler; sie fühlten von Anfang an: da war einer, der ihnen etwas geben konnte, was sie brauchten: Realität, greifbare Dinge im Äußern wie für die innere Anlage der Rollen. Ich habe weder in Dresden noch in Frankfurt am Main jemals beobachtet, daß er mit Schauspielern in Konflikt geriet. Man hat mir allerdings erzählt, daß er trotz großer Freundschaft für Otto Brahm ein paarmal die Bühne des Deutschen Theaters in Berlin im hellen Zorn verlassen hat. In Dresden, wo Hauptmann auch in dem Grafen Seebach einen warmen Freund seiner Kunst besaß, war es eine ganze Reihe von Werken, bei deren Annahme und Darstellung ich mit ihm in innigen Konnex kam. Es gehörte zu meinem künstlerischen Programm, daß ich in Dresden den »Florian Geyer« zum ersten Mal zur Aufführung brachte, ein Werk, dem seit meiner Studentenzeit trotz seines widrigen Bühnengeschickes meine besondere Liebe galt; daß ich meine dortige Tätigkeit auch mit einem Hauptmannschen Werke abschloß (»Friedensfest«); daß ich meine Wirksamkeit in Frankfurt wiederum mit einem Hauptmannschen Werk, dem »Florian Geyer«, aufnahm, und daß jetzt das Münchener Künstlertheater unter meiner Leitung wieder mit demselben Werk eröffnet wird. Bei allen diesen Gelegenheiten war Gerhart Hauptmann längere oder kürzere Zeit anwesend, und es war mir so vielfach möglich, ihn als Regisseur in allernächster Nähe zu beobachten. Was er den Schauspielern und wie er es ihnen sagte, möchte ich mit einem Wort bezeichnen, das Hugo Thimig einmal Paul Schlenther nachrühmte, als er von »Erhellungen« sprach, die der Direktor oder Regisseur den Darstellern geben kann. Gerhart Hauptmann hat die Fähigkeit, durch ein Wort, eine Bewegung, einen Tonfall dem Schauspieler blitzartig zu zeigen, wie er einen Gefühlskonplex auszudrücken hat. Er ist ein Regisseur von seltener Eindringlichkeit und Unermüdlichkeit. Er ruht nicht eher, bis die ganze und volle Wirkung da ist. Er verträgt keine Lässigkeit, überläßt nichts dem Zufall bei der Premiere. Diese Intensität verbindet ihn mit den heutigen Regis-

seuren. Freilich ist es eine Intensität, die durch eine naturhaft gewachsene Form zusammengehalten wird. Die Grundlage ist aber bei Gerhart Hauptmann nicht etwa äußerlicher Naturalismus, sondern der ewige Urgrund der Natur, aus dem alles emporwächst. Regisseure sind ihm ein Greuel, die mit einer papierenen Idee, mit der Tendenz zu geistigen Verzerrungen und Verrenkungen, nach puppenhafter Abrichtung der Schauspieler an die Regiearbeit herangehen. Er ist auch auf der Bühne der Vertreter des beseelten Naturalismus. Keine Bewegung, kein Blick, kein Gang, keine Geste ohne natürliche Motivierung. Stücke, die darüber hinausweisen, versteht er regiemäßig ebenso richtig anzufassen. Ihm fehlt als Regisseur wie als Dichter weder das Übersinnliche noch das Heroische (»Und Pippa tanzt«, »Florian Geyer«). Bei der Frankfurter Aufführung des »Florian Geyer« wohnte er einer größeren Anzahl von Proben bei. Hier zeigte er, daß er auch ein Regisseur für große Steigerungen ist, wie am Schluß des ersten Aktes. Aber auch da, bei historischen Geschehnissen, bei historisch gesehenen Menschen, war das Seelische sein Hauptziel, sei es da, wo es sich in Aktion entlud oder in einer sich breithinlagernden Pause. Wie wenig er im Äußern Naturalist war, mag eine kleine Episode zeigen. Der Regisseur der Frankfurter Aufführung war besonders erfinderisch auf dem Gebiet von Lauten, Geräuschen, akustischen Wirkungen aller Art, die aus der Umwelt kamen. Ich habe ihn deshalb den »Regisseur der Nebengeräusche« getauft, womit ich natürlich nicht sagen wollte, daß seine sehr lebendige und farbige Regiebegabung nicht weiter reichte. Dem Akt in Kratzers Weinstube in Rothenburg hatte er ganz richtig den Charakter einer mittelalterlichen Herberge aufgeprägt. Es war ein fortwährendes Kommen und Gehen, begleitet von dem Knarren einer alten verrosteten Hoftüre. Das paßte nun meistens ganz gut, aber in einem Moment, wo es um die Seele eines Menschen ging, paßte es eben nicht. Das war, als der Feldhauptmann Tellermann starb. Da war das Knarren der Türangel störend, und es blieb dann auch weg, da Hauptmann den Regisseur rasch überzeugte.

Zusammenfassend ist über den Regisseur Hauptmann zu sagen, daß er der Regisseur des Geistigen und Seelischen ist. Darum spielt die äußere Ausstattung für ihn auch nur eine sehr geringfügige Rolle. Ich habe, wo ich mit ihm zusammenkam, ihn niemals von solchen Dingen sprechen hören, die für viele moderne Regisseure Anfang und Ende sind. Er beobachtete, sah zu, hörte aufmerksam hin und gab den Schauspielern Winke für charakteristische Ausdrucksformen seelischer Dinge. Was für Möbel auf der Bühne standen, und ob die Ritterrüstungen des »Florian Geyer« historisch richtig waren,

interessierte ihn erst in zweiter Linie. Darum möchte ich sagen, er berührt sich in ästhetischen Grundanschauungen mit einem Dichter, zu dem er oft fälschlicherweise in Gegensatz gebracht worden ist, mit Friedrich Hebbel. Wie dieser hätte er sagen können: »Ich setze den Realismus ausschließlich in das psychologische Moment, nicht in das kosmische. Die Welt kenne ich nicht, denn obgleich ich selbst ein Stück von ihr vorstelle, so ist das doch ein so verschwindend kleiner Teil, daß daraus kein Schluß auf ihr wahres Wesen abgeleitet werden kann. Den Menschen aber kenne ich, denn ich bin selbst einer.«

GERHART HAUPTMANNS DRAMA UND DAS JÜNGSTE THEATER

VON

RICHARD WEICHERT-FRANKFURT A. M.



ine andere Generation als die der »Brahmzeit« sitzt im heutigen Theater vor dem dramatischen Lebenswerk Gerhart Hauptmanns: gewandelter Zeitgeschmack bei Regisseur, Darsteller und Publikum. »Es gibt kein Drama im letzten Sinne ohne den Regisseur, der es inszeniert, den Schauspieler, der es spielt, und den Zuschauer, der es aufnimmt!« Wie besteht Hauptmann vor dieser dreifachen Neueinstellung? Wie wirkt er auf uns Heutige, Jüngere? Die Antwort ist einfach: Man hat von »Ibsen- und Strindbergdämmerung« gesprochen und damit ein Erblassen der Werke, ein Nachlassen unmittelbarer Wirkung andeuten wollen, man kann dem Jubilar Hauptmann nichts Schöneres sagen, als daß er lebendigster Besitz ist, ja, daß einige seiner Dramen heute tiefer, eindringlicher zu uns sprechen, als in den Uraufführungen durch Otto Brahms Künstlerschar. Vor einem Werk wie »Friedensfest« hat Siegfried Jakobsohn diesem Empfinden neuen Beglücktwerdens einmal schönen Ausdruck gegeben; wie er sprach, sprechen wir Theatermenschen von heute huldigend auch: »Dieser Hauptmann! Man glaubt, ihn in- und auswendig zu kennen. Und wenn man dann eins seiner alten Dramen wieder liest, so entdeckt man, daß man zwar gewußt hat, wie weit es über die Erde, aber nicht, wie weit es unter die Erde reicht. Wie fest es im Humus wurzelt, wie unaufhörlich es also wächst, Schößlinge treibt, Kronen ansetzt, dürre Zweige und faules Laub abstößt, kurz: sein Gesicht verändert!« Nicht nur wir (Genießende und reproduzierende Gestalter) sind gewandelt, nein, die Dramen selbst verändern ihr Gesicht. Seine Werke dunkeln nach, Verworrenes wird klar, Dunkeles hellt sich auf, keines rückt ferner, zerbröckelt, im Gegenteil, manches Verkannte erstrahlt ungeahnt neu; so setzte sich »Florian Geyer« durch, wurden »Die Jungfern von Bischofsberg« Theatererfolg, fanden

»Pippa« und »Armer Heinrich« willigere Herzen als früher. Das Theater von heute erobert sich neu das bestürzend reiche Lebenswerk dieses Dichters, wenn auch die Art der Gestaltung wesentlich abweicht von der Form des Brahm von 1890. Es heißt die historischen Verdienste dieses Getreuen nicht mindern, wenn wir sagen, der sogenannte »Hauptmannstil« dieses Regiedramaturgen und seiner schauspielerischen Helfer hat nur einen Teil dieser Dramen erschöpfend gestalten können, es gibt heute Werke Hauptmanns, die noch zu erobern sind! Es heißt Aufgabe und Sinn unserer heutigen Theaterbewegung verkennen, wenn verlangt wird, aus falscher Pietät heraus, die Brahm-Tradition als sakrosankt zu übernehmen, also gewissermaßen historisch zu spielen. Wir sehen die Werke anders, sind anders eingestellt und spielen sie deshalb anders. Daß Hauptmanns Dramen, geformt von Darstellern und Regisseuren mit neuem rhythmischem Gefühl, heute so gespielt »herrlich wie am ersten Tag« wirken, beweist die Größe dieses Dramatikers, der fern jeder programmatischen Richtung ewig gültige, zeitlose Menschlichkeit gestaltet hat. Hauptmann, als dramatischer Szenenarchitekt umstritten, reißt als Schöpfer menschlich leidender Kreatur immer wieder hin. So ist es kein Wunder, daß ihm die heutige Darstellergeneration, durch Reinhardts glühende Farbigkeit und durch die Ekstase des Expressionismus geschritten, huldigt und immer wieder um seine Gestalten ringt, legt doch jede seiner Figuren Zeugnis ab von seiner Menschenbildnergewalt. Der Dramatiker Hauptmann ist vor allem Menschengestalter; so trifft er mühelos den Schauspieler als Verbündeten, denn Menschengestaltung ist ja nun doch einmal allem modischen Geschwätz zum Trotz die Grundaufgabe der Schauspielkunst. Wie sehr ihm das Drama vor allem Tragik des Einzelschicksals ist, zeigen evident schon die Titel; fast immer der Mensch als Mittelpunkt: Florian Geyer, Griselda, Gabriel Schilling, Crampton, Elga, Henschel, Rose Bernd, Hannele, Pippa, Michael Kramer, Schluck und Jau usw. Man halte dagegen Sudermanns aufreizende Etikettierungen: Ehre, Heimat, Glück im Winkel, Sodoms Ende, Schmetterlingsschlacht, Johannisfeuer.

So zweifellos Brahm-Lessings Szenenphantasie vor manchem Werk versagte, es im Gesamtton verfehlte, Zwischentöne nicht heraushörte, so vorbildliche Einzelgestaltungen sind in die Theatergeschichte unvergänglich eingegangen. Die wesentlichen Gestalter des Brahmschen Hauptmann-Ensembles haben instinktiv schon damals mehr als Lebenswirklichkeit gegeben; sie sind heute so »modern« wie damals; wir huldigen Else Lehmann, Rudolf Rittner, Oskar Sauer heute wie damals; solche Seelenschauspieler, um ein Wort Alfred Kerrs aufzugreifen, können in jede heutige Hauptmann-

Inszenierung gestellt werden. Else Lehmanns Genie im Gipfeln und Erfassen des Wesentlichen, Rittners geballte Knappheit und Sauers rhythmische Seelenmusik erfüllten Forderungen heutiger Schauspielkunst. Instinktiv haben auch gerade diese drei Darsteller gespürt, daß Hauptmann nie reiner Naturalist im programmatischen Sinne war, zeigte doch schon die Lyrik der Liebesszene im Erstlingswerk, wie viel mehr er war als objektiver Schilderer der Alltagswirklichkeit, wie viel ihn trennt von seinen heute vergessenen, damals rivalisierenden Mitläufern. Diese Erkenntnis, daß Hauptmann durchaus nicht auf »naturalistischen Stil« festgelegt werden kann und darf, zwingt zu einer von Brahm abweichenden Inszenierungsart. Man wird gemäßigten Realismus bei Friedensfest, Rose Bernd, Einsame Menschen, Biberpelz gelten lassen, aber andere Werke sehen wir stilistisch völlig abweichend von Brahm; mit dem Hauptmannstil jener Epoche waren Geyer, Schluck und Jau, Pippa, Michael Kramer nicht zu bewältigen. Diesen Werken kommt das rhythmische Theater von heute näher; Brahms norddeutsche Nüchternheit war zu karg für Pippas poetische Phantastik, und ganz verkannt hat man Hauptmanns Sprache, als man sie konversationell-natürlich, alltagshaft, zerdehnt, zerhackt, um ihren Rhythmus brachte. Hier speziell liegt unsere heutige Aufgabe: Hauptmanns scheinbare Prosa rhythmisch zu beflügeln, ist ja noch fast ungelöst. Ich bin gewiß, daß, so rhythmisch gegliedert, Michael Kramer ein wunderherrliches Bühnengedicht werden kann; ich zweifele nicht, daß, so gesprochen, der alte Wann in der Pippa aufhorchen machen wird, und zweifele nicht, daß die wehe Trostlosigkeit des vierten Geyer-Aktes schmerzvolle Lyrik werden kann. Völlige sprachliche Neuformung wird für die Inszenierung Hauptmannscher Werke im Sinne des jüngsten Theaters erste Forderung sein müssen! Die Totenrede des alten Kramer, äußerlich in Prosa geschrieben, ist aufzulösen in freie Rhythmen, die ähnlich zuerst in einigen Sätzen der Weber auftauchen, dann in Rose Bernd ganze Reden in erregten Affektsmomenten durchdringen. Damit fällt auch jener üble Provinzhauptmannstil in sich zusammen, der in schleppenden Pausen, stummen Spieleinlagen, pantomimischen Lückenfüllern seine Aufgabe sieht. Hauptmanns persönliche Neigung als Regisseur zur Breite kann nur er selbst sich leisten, weil seine Details erfühlt und gefüllt sind; das schleichende Schlepptempo der nuancierenden Provinzspielordner darf sich auf ihn nicht berufen. Wie stark sich die Wirkung der dramatischen Kurve steigern läßt durch freiwilligen Verzicht auf alles ablenkende szenische und darstellerische Beiwerk, erwies mir meine Mannheimer Henschelinszenierung, die den sonst immer durch Einfälle und Statisterie belebten Wirtshausakt ganz auf Wort und Dynamik stellte. Ver-

zicht auf üppiges Detail wird Forderung auch für den Darsteller, auch für das szenische Bild werden müssen. Unsere Schauspielergeneration, durch Neuromantik und Expressionismus hindurchgegangen, ist auf der Suche nach einem »neuen Pathos«. Dies über den Realismus-Hinausgekommen-sein wird sich auch für Hauptmann als wertvoll erweisen. Man mag gegen modischen Expressionismus manches sagen, er hat uns aber endlich wieder Mut zum Klang des Wortes und Mut zur einprägsamen Geste gegeben und die falsche Scheu vor gehobenem Ausdrucksüberschwang weggefegt; damit uns die Möglichkeit bietend, Hauptmanns Menschen zu intensivieren ins Große, über das Einzeldasein hinausragend. Meister des naturalistischen Dramas hat man Hauptmann genannt, aber sehr geirrt, wenn man ihn auf Arno Holz' theoretische Formel des Naturalismus festlegen zu können meinte. Die wirklich großen Wegbereiter des Naturalismus, ob Flaubert oder Zola, ob Hauptmann, Tolstoi oder Ibsen, wuchsen in ihrem Werk (um feinsinnige Ausführungen Max Freyhaus unserm Thema nutzbar zu machen) kraft ihres dichterischen Daimonions über bloße Abschilderung der Dinge, wie sie sind – aller Theorie zum Trotz – souverän hinaus. Regisseur und Darsteller dürfen deshalb das »Irrationale zwischen dem wirklichen Geschehen« nicht überhören; das erklärt Fehlings Berliner Rattenerfolg, gab dieser Vorstellung den seltsam phantastischen spukhaften Unterton; so gelang dieser Inszenierung Weite: das ganze Scheunenviertel stand zugleich da! In jedem Hauptmanndrama tönt auch immer die Subjektivität des Dichters mit, immer hört man aus dieser Wirklichkeitsdichtung, wähle sie gegenwärtiges oder historisches Thema, mitfühlende Seele dieses Schöpfers, der gerade im Gestalten des Leides und der Sehnsucht menschlicher Kreatur Meister ist. So hat Kerr mit Recht als Hauptmanns Grundzug »Sehnsucht« erkannt, so hat man ebenso mit Recht empfunden, wie nah der Dostojewski-Welt seine tragischen Menschen verwandt sind. Nicht eigentlich Kämpferische, vielmehr Versinkende, Hinabgleitende, Zerbrechende; man denke an Johannes Vockerat, Henschel, Crampton, Geyer, Schilling. Die Schmerzenspoesie dieser verblutenden Adelsmenschen (Adel der Seele) wird im Darsteller Melodie werden müssen, realistischer Räusper- und Spuck-Nuance, die Hysterie, Krankheit, Säuferwahn oder Greisenhaftigkeit »chargiert« nicht erreichbar.

Während Felix Holländer noch ganz treu im Sinne Brahms das Hauptmann-Erbe verwaltete (sein Michael Kramer, Fuhrmann Henschel, Pippa tanzt, Ratten, Rose Bernd hatten typischen Brahmton) hat Reinhardt einige der Dramen um- und dadurch neugestaltet. Seine Phantastik brachte die shakespearisierende Vagabundenromantik von Schluck und Jau zum

Erklingen; in München gelang ihm Hannele; dem Biberpelz gab er herbere possenhaftere Züge als Brahm; seine heutigen Platzhalter bei Holländer haben den Hauptmannzyklus weiter ausgebaut, hatte ja Reinhardt unvergleichliche Raummöglichkeiten: Kammerspiele, Deutsches Theater, Großes Schauspielhaus hinterlassen. Von diesen neueren Versuchen hat mancher überrascht. Karlheinz Martin gelang es, die »Weber« und »Geyer« (für beide Werke wünschte ich mir das Kammerspielhaus!) zur Massenwirkung aufzupeitschen; der Russe Iwan Schmith brachte es fertig, durch konsequentes Festhalten eines zwischen Lachen und Weinen übermütig schwankenden iugendlichen Grundtones »Die Jungfern von Bischofsberg« fürs Theater zu erobern, die bei Brahm völlig versagten. Auch die »Provinz« hat manches Verdienst: vor Berlin gewann der Geyer in Mannheim und Frankfurt reinen Sieg, Pippa ist szenisch ungemein apart in Düsseldorf neu erstanden, München und Dresden formten Schluck und Jau, Dresden hob Indipohdi, elegisches Alterswerk aus der Taufe, in Wien gab Heine Pippa reizvoll szenischen Einfall; man sieht: Hauptmann ist Besitz des gegenwärtigen Theaters. Der kommende Winter wird hoffentlich zu neuen Versuchen ermuntern: es sind noch zu erobern »Kaiser Karls Geißel«, »Kramer«, und es ist für manches ältere Werk unsere neue Raumkunst noch dienstbar zu machen. So sehr ein Versuch Wendhausens bei den »Einsamen Menschen« scheitern mußte, weil dies Milieu vom philiströsen behaglichen Bürgertum 1890 nicht losgelöst werden kann, weil es (man denke daran, daß dies Drama in Japan gespielt und verstanden wird!) wohl ins Zeitlos-Allgemeingültige gehoben werden kann, aber niemals dem falschen zeitlich modischen Expressionismus der schiefen Fenster und Türen ausgeliefert werden darf, so sehr glaube ich, daß neues szenisches Gewand einigen der romantischen Werke neues Leuchten geben wird. Der altmodische Illusionszauber bisheriger Dekorationsmalerei hat die »Versunkene Glocke« gehemmt, den »Armen Heinrich« bedrückt. Da sind noch reiche Möglichkeiten unausgeschöpft. Will man nicht einige der realistischen Milieudramen historisieren, also »zurückspielen«, wie der Theaterjargon es nennt, so sind auch da fruchtbare Experimente möglich, die kurz angedeutet sein mögen, als Anregung weitergegeben. Man denke sich den Biberpelz schauspielerisch in der satirischen Malerart George Grosz' angepackt, man denke sich Hannele in ganz schlicht primitiver holzschnitthafter Schwarzweißmanier gestaltet, das Friedensfest in die verschwimmenden Umrisse Munchs getaucht, die Pippa in César Kleins expressionistischer Manier rhythmisch-szenisch gerahmt, die Ratten in der Liniensprache der Stiche Daumiers; man sieht aus wenig andeutenden Beispielen, wie nah uns Hauptmann ist, wie sehr er unserm

Theater von heute Aufgabe von nicht zu erschöpfendem Reiz ist. Hauptmann besteht die Prüfung des großen Dichters: je tiefer man in sein Werk eindringt, je reicher erscheint es; immer neue Züge entdeckt man; es spricht zu uns, wie es zur Generation von 1890 und 1900 sprach; es spricht anders zu uns, aber nicht minder ergreifend, nicht minder beseelt; er ist schönster deutscher geistiger Besitz, dieser Schlesier Gerhart Hauptmann; er besitzt den in der Welt heute so »raren Artikel«: Herz! Ein Herz, dem ein Gott gab zu sagen, was Leid ist. Wir huldigen ihm!

GERHART HAUPTMANNS FESTSPIEL EIN WEG ZUM VOLKSSCHAUSPIEL

VON

STADTBAURAT BERG=BRESLAU



Die Aufführung von Gerhart Hauptmanns Festspiel in der Breslauer Jahrhunderthalle zur Hundertjahrfeier der Freiheitskriege im Jahre 1913 hätte von epochaler Bedeutung nicht nur für die zukünftige Bühnenkunst, sondern auch für die dramatische Dichtung werden können, wenn sie nicht in eine Zeit gefallen wäre, die noch so ganz im gleißenden Bann materialistischer Weltanschauung befangen, fern von Vergeistigung und Verinnerlichung stand. Abgesehen von diesem im allgemeinen zeitlich unfruchtbaren Aufnahmeboden und abgesehen von der Ablehnung gewisser dunkler, kultur= und freiheitfeindlicher Kreise, denen der politisch und kulturell freiheitliche Geist des Stückes ein Dorn im Auge war, ist die falsche und abfällige Beurteilung, die das Festspiel vielfach erfahren konnte, hauptsächlich darauf zurückzuführen, daß nur wenige Beurteiler eine Aufführung des Stückes gesehen haben und daß die weitaus meisten, die darüber schrieben, sich ihr Urteil nach dem Lesen gebildet haben. Das Hauptmannsche Festspiel kann aber nur als Aufführung völlig verstanden und erlebt werden. In seinem Wesen als Spiel zum Schauen liegt seine für die Bühnenkunst und die dramatische Dichtung in die Zukunft weisende Bedeutung.

Die Aufführung jeder dramatischen Dichtung wendet sich in erster Linie an die Aufnahme durch das Ohr. Das zum Schauen Gebotene erscheint nur nebensächlich ergänzend. Das Wort, seine Gestaltung, Beseelung steht im Mittelpunkt des Bühnenvorganges. Durch die Entwicklung des Wortdramas wurde die Seite der dramatischen Dichtung, bei der das Schauen das Wort überwiegend oder ihm gleichbedeutend auftritt, wie in den mittelalterlichen Mysterienspielen, vor allem den Passionsspielen, das eigentliche »Schauspiel«, in den Hintergrund gedrängt. Wie beim Wort=



Szenenbild „Florian Geyer“
Entwurf von Hans Leistikow
Hauptmann Festspiele 1922 Jahrhunderthalle Breslau



drama die Bilddarstellung zur Illustration geworden ist, so sind umgekehrt beim Passionsspiel die Bilder zur Hauptsache, das Wort beinahe illustrierend geworden. Die Zerteilung in der Entwicklung der dramatischen Dichtung hat neben dem Vorteil der problematischen und psychologischen Vertiefung und Verfeinerung den Nachteil zur Folge gehabt, daß die dramatische Dichtung den breiteren Volksschichten ferner gerückt wurde. Das Wortdrama stellt höhere Anforderungen an die verstandesmäßige Aufnahme- und Sammlungsfähigkeit des Empfangenden, es steht demnach gegenüber dem Schaudrama auf anspruchsvollerer Stufe. Der Kreis, an den es sich wenden kann, ist infolgedessen enger gezogen, während das Schaudrama dem Verständnisvermögen weit breiterer Schichten entgegenkommt. Nicht zuletzt ist auf diesen Umstand die größere Volkstümlichkeit der Filmdarstellung zurückzuführen. Man vergleiche den Unterschied der Forderung an Sammlungs- und Vorstellungsvermögen für ein gelesenes oder rezitiertes Drama und einen geschauten Film. Die vorwiegend geistig arbeitenden Menschen unterschätzen leicht die Schwerfälligkeit der mehr mit mechanischer Konzentration arbeitenden Massen des Volkes. Zu diesen Massen des Volkes sind etwa nicht nur Fabrik- oder Landarbeiter zu rechnen, sondern auch die meisten der in den Gewerben, auch im Kaufmanns- und Bankgewerbe und Beamtenstand Beschäftigten. Die Anstrengung des Nachdenkens ist der Grund, daß im Volk überhaupt verhältnismäßig wenig gelesen wird, und wenn gelesen wird, daß Leichtes und Seichtes, lediglich durch Handlung Spannendes bevorzugt wird, daß die illustrierten Zeitschriften so viel verbreitet sind, da gute Bücher selbständiges Mit- und Weitergehen im Denken und Empfinden verlangen. Will man demnach mit der dramatischen Dichtung breitere Volksmassen wirkungsvoll erfassen, so muß es durch das Spiel zum Schauen geschehen. Dies darf aber nicht dadurch erstrebt werden, daß man nun das psychologisch inhaltsschwere Wortdrama schaubildmäßig reich ausstattet, sondern dadurch, daß man das Schaubild zum Inhalt macht, ähnlich wie in den Passionsspielen, zur Eigensprache gestaltet, die Wortsprache durch Bildsprache fortsetzend. Im Schaudrama geht also das »Bild« als etwas Selbständiges neben dem Wort, durchdringt das Wort, ist nicht illustrierend, sondern nimmt weiterentwickelnd auf. Das Bild erreicht seine Höchstmitwirkung, indem es dort, wo das Wort schweigen muß, durch bildliches Weiterspinnen der Gedanken seelisches Erleben steigert, indem es der empfindenden Phantasie des schauend Empfangenden die Einfühlung überläßt. Reiche Ausgestaltung und Ausstattung der Bilder wirken nun nach dieser Richtung durchaus nicht eindringlicher, klarer und sprechender. Soll das Bild wirken, so ist Weglassen des Un-

wesentlichen notwendig, nur Andeutung der springenden Punkte erforderlich. Nicht der Weg der Massenbilder nach Art der Meininger oder Dekorationshäufung und -bereicherung und technisches Raffinement, wie ihn Reinhardt bis zur äußersten Grenze der Möglichkeit beschritten, führt zum Ziel der stärksten Eindruckswirksamkeit durch das geschaute Bild, sondern nur Vereinfachung des Umgebenden bis zum Symbolischwerden. Ich erinnere mich noch mit Freude meines ersten Eindrucks einer Reinhardtschen Vorstellung der »Lustigen Weiber von Windsor« vor vielleicht 20 Jahren. Als der Vorhang aufging, war ich überrascht durch die Einfachheit der Szene. Zwei glatte schräg zueinander stehende Mauern als Straßenbild. Über der einen Mauer emporragend zur Andeutung dahinter befindlicher Gärten eine schlanke Baumkrone. Im Augenblick, als Frau Fluth die Szene betrat im reichen, echt getragenen Kostüm, war mir klar, daß diese Formung von Gegensätzlichem im Bild, die Behandlung des Hintergrundes und der Umgebung als Folie das einzige Mittel ist, den Blickpunkt des Beschauers auf die Hauptsache zu lenken, das ist der redende und handelnde Darsteller, und daß nur durch dieses Mittel, wie es sein sollte, Figur, Wort und Geste des Darstellers zum Mittel- und Höhepunkt des Bühnenvorganges gemacht werden kann. Das gilt nicht nur für ein oder zwei handelnde Personen, sondern auch für größere Gruppen. Ein ruhiger Hintergrund, eine zurückhaltende Szenerie bedeutet Bereicherung, Steigerung des Ausdrucks für die in solcher Umgebung Darstellenden. Diese Kontrasterstrebung hat sich auch auf Farbe und Beleuchtung zu erstrecken. Wie im Rembrandtschen Halbdunkel der Blick auf die hellste Stelle gezwungen wird, so hat auch auf der Bühne vom hellsten Handlungsmittelpunkt Abstufung nach den Seiten, nach oben und hinten zu erfolgen. Reinhardt hat diesen Weg, der in seiner von mir erwähnten Aufführung angedeutet war, leider nicht weiter beschritten. Er hat sich vom Reiz des Dekorativen gefangennehmen lassen, und auch diesen Weg höchster Wirksamkeit nicht erkannt, nachdem die Aufführung des Festspieles in der Jahrhunderthalle einen leuchtenden Beweis seiner Richtigkeit erbracht hatte. Denn hier fehlten zum Glück die Möglichkeiten dekorativen Aufbaues und Szenenwechsels. Der Raum der Jahrhunderthalle erzwang die Vereinfachung. Die ganze Vorstellung spielte sich mit Ausnahme des Schlußbildes vor einem tiefdunkelblauen Plüschvorhang ab und wurde mir zur Bestätigung der Richtigkeit meiner Auffassung. Aber Reinhardt hat trotz des gewaltigen Eindrucks, den diese Vorstellung in ihrer bildmäßigen Eindringlichkeit machte, nicht daraus gelernt, sondern ist seinen alten Weg weitergegangen, hat das mit allem technischen Raffinement versehene große Schau-

spielhaus in Berlin gebaut und höchste dramatische Kunst mehr und mehr nervenkitzelnder und aufpeitschender Ausstattungs- und Sensationswirkung genähert. Vielleicht mußte dieser Weg bis zur Grenze beschritten werden, um seine falsche Richtung zu erkennen. Statt die darstellenden Personen herauszuholen durch Versetzen ins Maßstablose, sie dadurch dem Zuschauer zu vergrößern, stellt Reinhardt sie z. B. in den griechischen Tragödien vor Riesentempelarchitektur, läßt sie dadurch zur Winzigkeit werden und zeigt uns statt erhöhter, vom Geist getragener Menschen erhöhte Architektur und Landschaft, für die diese Menschen Staffage sind. Eine völlige Verschiebung des Wesens-Mittelpunktes.

Diese Überbetonung der bildmäßigen Umgebung durch Steigerung der Dekorationen fast zum Selbstzweck, diese Verschiebung des Schwerpunkts auf die Szenerie, die ausstattende Umgebung vom eigentlichen Mittelpunkt des Bühnenvorganges, dem Träger der Handlung, des beseelten und gestaltenden Wortes, bedeutet nicht Verstärkung, sondern durch Ablenken und Erdrücken Abschwächung des Inhalts. Und der Inhalt ist das Wort.

Dieser Weg hat also in eine Sackgasse geführt, statt zur Steigerung zur Verflachung. Immer neue sensationelle Effekte müssen erfunden werden, um die durch die steten Reizmittel verwöhnten und abgestumpften Nerven stetig wieder anzuregen. Der Geist der Werke tritt mehr und mehr zurück vor dem äußeren Reiz. Und dieser Reiz nähert sich allmählich bedenklich dem des Zirkusausstattungsstückes.

Die Aufführung des Hauptmannschen Festspieles in der Jahrhunderthalle im Jahre 1913 hat nun deutlich und klar diesen anderen Weg gewiesen, wie die bildmäßige Darstellung beschaffen sein muß, um tiefstes und innigstes Miterleben der dichterischen Gedanken und Empfindungen zu erreichen. Die Aufführung hat den Beweis erbracht, daß dieser Weg erfolgversprechend ist und zu dem Ziel des Volksschauspieles führt. Hier ist es gelungen, das Schauen so in den Worttext hineinzuweben, die Dichtung so stark mit der bildlichen Darstellung zu durchdringen, daß aus einem selbständigen Nebeneinander von Wort und Bild ein einheitliches Miteinander entsteht. Weder Bild noch Wort illustrieren einander, sondern die Bilder sprechen ihre eigene Sprache mit. Und das können sie nur, wenn sie aus dem niederen Dekorations- und Erläuterungsniveau zu freier dichterischer, selbständiger Komposition erhoben werden. Wie bei der Wortdichtung nur das Wesentliche von Bedeutung ist, und bei jeder hohen Kunstwirkung das Weglassen wichtiger als das Hinzutun wahre Bereicherung bedeutet, so muß auch nach dem Grundsatz der höchsten Wirkung mit den geringsten Mitteln (multum non multa) die Bilddarstellung nicht nach

dekorativem, das heißt schmückendem, ausstattendem Empfinden angeordnet, sondern zu dichterisch schöpferischem Eigenausdruck gestaltet werden. Dann erst vermag das einzutreten, was als Ziel des Schauspiels zu betrachten ist: daß, wenn in höchster seelischer Bewegung der Sprechausdruck versagt, das Bild an Stelle der Sprache tritt, um schweigend das Mitempfinden zum tiefsten innerlichen Erleben zu steigern.

Das Wort leitet uns in der Empfindungsskala hinauf, auf der höchsten Stufe läßt es uns allein. Es wird zum Schrei, zum Stöhnen, Schluchzen, zum Schweigen. Es wird störend, wenn es zu viel unternimmt, es führt an die scharfe Kante, wo Sturz vom Erhabenen zum Lächerlichen von einem Hauch abhängen kann. Höchstes und Tiefstes muß die Seele schweigend auskosten. Nur die Musik und die bildende Kunst können hier mitgehen, bis ans Letzte begleiten. Diese hohen Wirkungen sind im Festspiel erreicht worden. Und es leuchtet ein, daß das Lesen des Festspiels für denjenigen, der nicht eine starke bildnerische Phantasie hat — und die Zahl dieser ist bei der mangelhaften Erziehung des Auges in unserer Zeit dünn gesät — nur einen ganz schwachen Abglanz der eigentlichen Wirkung zu geben vermag.

Gerhart Hauptmann ist gelernter Bildhauer von angeborener plastischer Begabung. Daß er Gelegenheit hatte, diesen seinen angeborenen Sinn für Sehen und Bilden in Form, in plastischen Stoff auszubilden und zu verfeinern, ist seiner dichtenden Kunst zum Vorteil geworden. Nicht nur für die überragend plastisch vollendete Abrundung seiner Dramengestalten, sondern auch für den bildmäßigen Aufbau seiner Dichtungen, besonders des Festspieles und auch für seine Regieführung. Plastischer Sinn bedeutet schärfstes Unterscheidungsvermögen des Wesentlichen vom weniger Wesentlichen, die Fähigkeit, durch Herausholen und Verbinden des Wesentlichen, der springenden Punkte, ein Bild lebendig zu gestalten. Plastische Betätigung (Modellieren und Zeichnen) ist die beste Erziehung hierfür. Wie stark der plastische Sinn Gerhart Hauptmanns ausgeprägt ist, dafür liefert auch seine Regieführung den Beweis. Nicht zuletzt ist der große Eindruck des Festspieles auf seinen Einfluß bei der Regieführung zurückzuführen, es sei auch an seine Tellinszenierung im Künstlertheater in Berlin erinnert, bei der er es verstanden hat, durch umfangreiche Textstriche und durch eine äußerst geschickt bildmäßige Aneinanderreihung im Scheiden von Wesentlich und Unwesentlich in Text und Bild ein abgeschlossenes, unserer Zeit wieder verständliches plastisches Bild des Schillerschen Dramas neu zu schöpfen, allerdings nicht zur Freude konservativer Schulphilologie und ihrer Nachbeter. Auch der Worttext des Festspieles ist bei der Aufführung

wesentlich gekürzt worden, insbesondere längere erklärende und philosophierende Ausführungen, wie die der Athene Deutschland am Schluß des Festspiels, so daß das ganze Festspiel in der Aufführung in Wort und Bild in knapper packender Form und einheitlich hinreißender Zusammenwirkung höchste Geschlossenheit und ununterbrochene Spannung vereinigte. So schwer es ist, diese Wirkung aus dem Festspiel herauszu»lesen«, so schwer ist es, diese Wirkung zu beschreiben. Trotzdem will ich versuchen, diese Beweisführung durch Schilderung einiger Bilder zu erläutern.

Die Idee des Puppenspieles ermöglichte Hauptmann einen Wechsel in Wort und Bild, der der Aufführung des Schauspiels in hohem Maße zustatten kam. Daß Direktor und Philistiades in referierendem und erklärendem Dialog die zur höchsten Teilnahme und Spannung zwingenden Szenen durchbrachen, bedeutete jedes Mal eine gewisse Erholung und Beruhigung, eine Möglichkeit zu neuer Sammlung der gespannten Nerven, eine Zäsur in Wort und Bild. In den dazwischenliegenden Volksszenen wird das Wort durch das Bild zu stärkster Eindringlichkeit gesteigert dadurch, daß sich diese Bilder ohne jede Zutat von dekorativem Beiwerk vor einem dunklen Plüschvorhang abspielen, sich lediglich darauf beschränken, auf der in Stufen ansteigenden Bühne charakteristisch reich und mannigfaltig kostümierte Menschengruppen in Stellung, Bewegung und Handlung vorzuführen. Wie Schemen, Schatten oder Traumbilder hinweggefegt, verschwanden ein jedes Mal nach ihrer unmittelbaren stärksten Wirklichkeit diese Bilder, und verbindend trat Direktor oder Philistiades als Schicksalskünder in den unendlich scheinenden Raum vor den dunklen Vorhang. In zusammenhängender Reihe wird die Entwicklung der Zeit der Freiheitskriege in eindrucksvollen, charakteristischen Bildern in buntem Wechsel vorgeführt. Revolutionsbilder verschiedener Art werden abgelöst von einem den Zerfall des Kaisertums des Römischen Reiches Deutscher Nation in bitterer Satyre darstellenden bunten Karnevalszug. Dem zweiten Revolutionsbild gibt der vorausweisend, mit der Welt als Kreisel spielende Knabe Napoleon, dem Bild des zerfallenden Kaisertums der als Mahner auftretende Alte Fritz besondere Noten. Ein Bild führt uns die Kultur des damaligen Deutschland vor Augen: weltbürgerliche Weltanschauung, reaktionärer Dunkelmänner- und Denunziantengeist, nationaldemokratischer Freiheitsgeist im Disput miteinander. Und so fort wird in steter innerer Steigerung und logischer Reihenfolge und Zusammenhang die große Zeit der Freiheitskriege, der Weg des deutschen Volkes aus innerer und äußerer Erniedrigung zu innerer und äußerer Freiheit vorgeführt, als ewiges Beispiel. Es würde zu weit führen, die einzelnen Bilder in ihrem logischen Wechsel

und Aufbau zu erläutern. Die beste Darstellung der Bilder selbst geben dem für bildmäßiges Empfinden Veranlagten die in dem Festspiel von Gerhart Hauptmann gegebenen Anweisungen, von denen ich einige herausnehmen will.

Erstes Revolutionsbild:

»Rasender Pariser Pöbel der Revolutionszeit dringt in die Orchestra und von da zum Standort des Direktors und zu Philistiades.«

(Im weiteren Verlauf):

»Man hat den Direktor und Philistiades hinter die Gardine gestoßen. In der Orchestra entwickelt sich mittlerweile ein Pariser Straßenbild aus der Revolutionszeit. Der Pöbel tanzt die Carmagnole. Abgeschlagene Köpfe werden auf Spießen umhergetragen. Von der ersten Bühne herab sucht sich der erste Jakobiner Gehör zu verschaffen. Es gelingt ihm nicht. Da erscheint der Trommler Mors (der Tod als Tambour), tritt vor bis an den Bühnenrand und schlägt einen langen Wirbel.
Darauf wird es still.«

(Im weiteren Verlauf):

»Vierter Jakobiner« (streckt blutbespritzte Arme in die Luft.) »Der Vorhang öffnet sich. Man erblickt die Guillotine und Samson, den Henker der Schreckenszeit daneben, der ein abgeschlagenes Haupt hoch hält. Der Trommler Mors schlägt einen dumpfen Wirbel.«

»Die Volksmenge (brüllt).«

(Im weiteren Verlauf):

»Der Vorhang bedeckt schnell wiederum die ganze Szene und zugleich den Straßenpöbel, der sich auf der ersten Bühne befunden hat. Die Orchestra liegt jetzt im Dunkel und schweigend da.«

Allein sichtbar ist Philistiades vor dem Sternenvorhang.
Wie weggefegt der furchtbar lebendige Spuk der blutigen Revolution. Totenstille. Philistiades (allein im weiten Raum spricht):

»Dies geschah zu Paris, Place de la Concorde,
am dreiundzwanzigsten Januar
im siebzehnhundertdreiundneunzigsten Jahr
nach Jesu Christi Kreuzesnot.
Auch dieser Tod war ein Märtyrertod.
Hier fiel ein Opfer der fiebernden Zeit
und gewann unter'm Fallbeil die Freiheit.
Der König ward zum Untertan
und wiederum zum König dann,
als er mit festem Heldentritt
zum Tode schritt, den Tod erlitt.«

Das Bild des zerfallenen Römischen Kaiserreiches Deutscher Nation:
»Die Orchestra, die wiederum hell geworden ist, zeigt ein neues Bild. Der Pariser Pöbel ist verschwunden. Statt seiner ist ein Karnevalszug eingedrungen. Schalksnarren ziehen einen Wagen, auf dem ein riesiger Fastnachtspopanz thront: eine mit Stroh gestopfte, lächerlich kostümierte Puppe, die den Kaiser des Römischen Reiches Deutscher Nation im vollen Ornat, mit Zepter und Reichsapfel darstellen soll. An der Spitze des Wagens hockt ein riesiger, arg zerzauster Adler, dessen einer Ständer mit Ring und Kette gefesselt ist. Um den Wagen her bewegt sich ein Schwarm lärmender Masken: solche mit Kronen, solche mit Bischofsmützen, solche mit Barett, Talar, riesigen Tintenfässern und Gänsefedern. Eine Gruppe für sich bildet eine Schar in Vogelmasken. Dem Zuge voran schreitet ein Herold, der das Symbol kaiserlich-richterlicher Gewalt, das »weltliche Schwert« auf einem Kissen trägt. Hinter dem Wagen schreiten die Inhaber der Erbämter, Truchseß, Mundschenk usw. Neben dem Popanz auf dem Wagen steht ein eisgrauer Ritter.«

(Im weiteren Verlauf):

»Der Adler wird von dem Ritter getreten, von Juristen mit Tinte bespritzt, von den Kronenmasken werden ihm Schwung- und Schwanzfedern ausgerissen. Die Narren schlagen ihn mit der Pritsche. Die Bischofsmützen stoßen ihn mit Hirtenstäben und sengen ihn mit Lichtern. Er hüpft sehr kläglich hin und her. Die Vögel brechen in ein Jammergekreisch aus.«

Das Bild des niedergeworfenen und beherrschten Deutschlands:
»Ein Detachement französischer Soldaten hat mittlerweile das Rednerpult umgestürzt und treibt Johann Gottlieb Fichte vor sich her von der Bühne. Gleich darauf erklingt dumpfer Trommelwirbel.

Die zweite Bühne wird enthüllt. Man sieht elf Husarenoffiziere an einer Mauer zusammengesunken. Sie sind standrechtlich erschossen worden. Die dazu kommandierte französische Abteilung steht Gewehr bei Fuß.

Zwischen den Franzosen und den Toten, im Hintergrund, steht mit dem Gesicht nach vorn der Trommler Mors. Sein Trommelwirbel schweigt und nun eröffnet sich die dritte Bühne. Man erblickt wiederum Napoleon und seine Marschälle.«

Nach dem Bild der spazierenden und disputierenden »distinguierten« deutschen Gesellschaft in stärkstem Gegensatz das brutale Wirklichkeitsbild der Vergewaltigung Deutschlands durch Napoleon. Dieser inmitten seiner reichgeschmückten, goldstrotzenden Marschälle und Generale in wirksamem

Kontrast im einfach grauen Mantel, Mittelpunkt und Pyramidenspitze hoch über der sich verdunkelnden, die deutsche Gesellschaft enthaltenden Vorbühne, souverän, vor sich hingestreckt die Leichname der standrechtlich erschossenen elf Schillschen Husarenoffiziere. Ein ergreifendes Bild der deutschen Erniedrigung und Rechtlosigkeit.

Das Bild Napoleons auf der Höhe seiner Macht:

»Die obere Bühne enthüllt sich. Man erblickt Napoleon als Zeus auf dem Thron, zu seinen Füßen den Adler. Es blitzt in seiner Hand. Ein furchtbarer Donnerschlag rollt nach. Aber das Bild verblaßt in zunehmender Dunkelheit und allmählich eintretendem Schneeflockenfall. Während des Folgenden hört man Schlittengeläut.«

In dieses Bild wird das ganze Schicksal Napoleons, höchster Aufstieg und zugleich nahender Sturz, zusammengefaßt. Tiefste Orgeltöne lassen in flatternden Primen die Luft erzittern. Hoch oben auf der obersten Bühne, getrennt von der im Dunkel gehaltenen unteren Orchestra durch die Stufen der Zwischenbühne, sitzt Napoleon hell erleuchtet, ringsum tiefes Dunkel, auf einem schneeweißen, marmornen, einfach kubischen Thron, auf der Höhe seiner Weltmacht. Im Zuschauer blitzt das Wort »Moskau« auf und zugleich die Ahnung des furchtbaren Geschickes. Ein Blitz, ein furchtbar lang nachrollender Donnerschlag. Napoleon neigt das Haupt. Schneeflocken fallen, Schlittengeläut. Höchster Aufstieg, tiefster Sturz, eilig-rücksichtslose Flucht durch die Schneewüste Russland wird ohne Worte, rein bildmäßig dem Zuschauer zu erschütterndem Erlebnis. Hier ist der Punkt, wo das Bild das Wort ablöst, wo das Bild den Ausdruck übernimmt.

Von tiefster Wirkung ist auch das Bild der um ihre gefallenen Söhne klagenden Mütter, aus deren Schmerzen und Fordern dann der neue Geist geboren wird.

An vielen Bildern des Festspieles ließe sich nachweisen, in welch genialer Weise Gerhart Hauptmann es verstanden hat, in diesem seinem Werk Bild und Wort zu vereinen durch gegenseitiges Durchdringen und Ablösen, Steigerungen und Wirkungen zu erreichen, wie sie meines Wissens bisher überhaupt noch nicht auf der Bühne dagewesen sind. Und das nicht durch Häufung und Betonung des Umgebenden, sondern durch äußerste Vereinfachung teils bis zum Symbolischen. Je tiefer und bedeutender die Gedanken, desto einfacher, andeutender und dadurch größer die Bilddarstellung. Diese stete Kontrastwirkung gilt auch für das gesprochene Wort. Je inhaltsreicher dieses, desto schlichter und andeutender Umgebung und Geste. Schlicht und einfach steht am Ende des Festspieles Philistiades

vor dem dunklen Riesenvorhang, holt aus seinem Rucksack ein kleines Schiffsmodell, hält es hoch und spricht die bedeutenden und ergreifenden Schicksalsworte:

»Hier halt ich ein Schiffchen, heißt Bellerophon!
Klopft man daran, gibt's einen Schmerzenston.
Es trägt den großen Napoleon
als Gefangenen des mächtigen Albion.
Es hält den Kurs in die große Leere,
nach dem ödesten Felsen im öden Südmeere.
Und was da pulst gegen seine Wanten,
das ist das Herz, das wir alle kannten.
Und der furchtbare Wille, dem nichts widerstand,
liegt jetzt zerbrochen hinter der Schiffswand.
Und sicher wird Meile um Meile gemessen.
Sie schleppen ihn fort in das große Vergessen,
wo sich auch der zäheste Wille
nutzlos zermartert in der unendlichen Stille.
Dort wird er sich vergeblich aufbäumen,
in den unendlichen, einsamen Räumen.
Schlaflos wird er sich wälzen in seinen Ketten,
wie einst seine Feinde in ihren Schmerzensbetten.«

Das ewige Auf und Nieder der Weltgeschichte, eine Warnung für die oben Stehenden, ein Trost für die unten Liegenden.

So ist dies Festspiel entstanden, der Bühnenkunst und der dramatischen Dichtung Richtung weisend für den eindringlichsten Weg in Herz und Verstand des Volkes, die Lehre jedoch verkannt bisher und nicht verstanden.

In diesem Jahre, zum 60. Geburtstage Gerhart Hauptmanns, sollen wieder vor einer Arena von 6000 Menschen in der Jahrhunderthalle in Breslau Spiele aufgeführt werden. »Florian Geyer« und »Die Weber«. Die Spiel- leitung hat Karlheinz Martin übernommen, die Bildgestaltung der Breslauer Maler Hans Leistikow. Auch für diese Aufführungen wird es nötig sein, die Lehren des Festspieles zu befolgen. Wie Traumbilder im unendlich scheinen- den Raum, im Rembrandtschen Halbdunkel müssen sich die Darstellungen unter äußerster Beschränkung des Dekorativen auf das Notwendigste, auf Andeutung, kontrastreich in Farbe und Tonintensität vom Dunkel des Alls ringsum abheben. Durch Gewinnen der Maßstablosigkeit im Raum werden die Darstellungen dem Beschauer näher gerückt, vergeistigt werden, und es wird der Geist der aufzuführenden Werke in einer reinen und eindring-

lichen Form herausgestellt werden können, wie es bisher noch nicht versucht worden ist.

Wenn nun auch in den aufzuführenden Dichtungen des »Florian Geyer« und der »Weber« die bildmäßige Darstellung nicht die Rolle spielt wie in den Festspielen von 1913, so wird auch hier trotzdem gezeigt werden können, daß der durch die Aufführung des Festspieles gewiesene, klare und einfache Weg der richtige ist, um auch größere Volksmengen zu innigerem Kulturmitleben heranzuziehen. Und auch die dramatische Dichtung wird erkennen, daß die Verwendung des Bildes als Sprache, wie sie Gerhart Hauptmann im Festspiel vorbildlich gezeigt hat, für dieses Ziel des Volksschauspiels von größter Wichtigkeit ist. Die Bedeutung der Feier des 60. Geburtstags Gerhart Hauptmanns geht damit weit hinaus über eine persönliche Ehrung für unseren großen Dichter, und damit eine Ehrung für das deutsche Volk selbst, sondern der 60. Geburtstag Hauptmanns wird auch ein Markstein in der Entwicklung unserer dramatischen Dichtung auf dem Wege zum Volksschauspiel werden.

INHALT

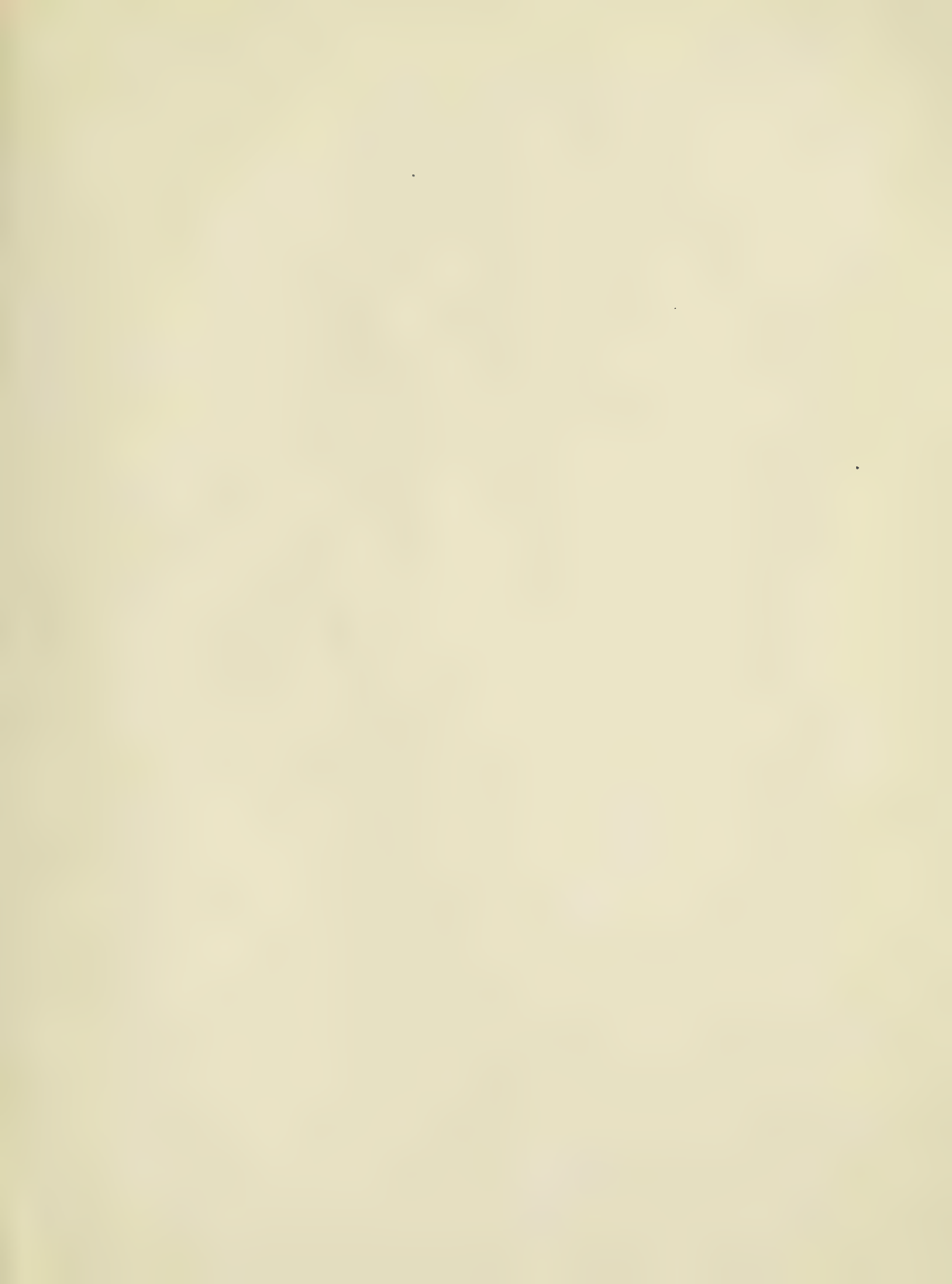
I. GERHART HAUPTMANN

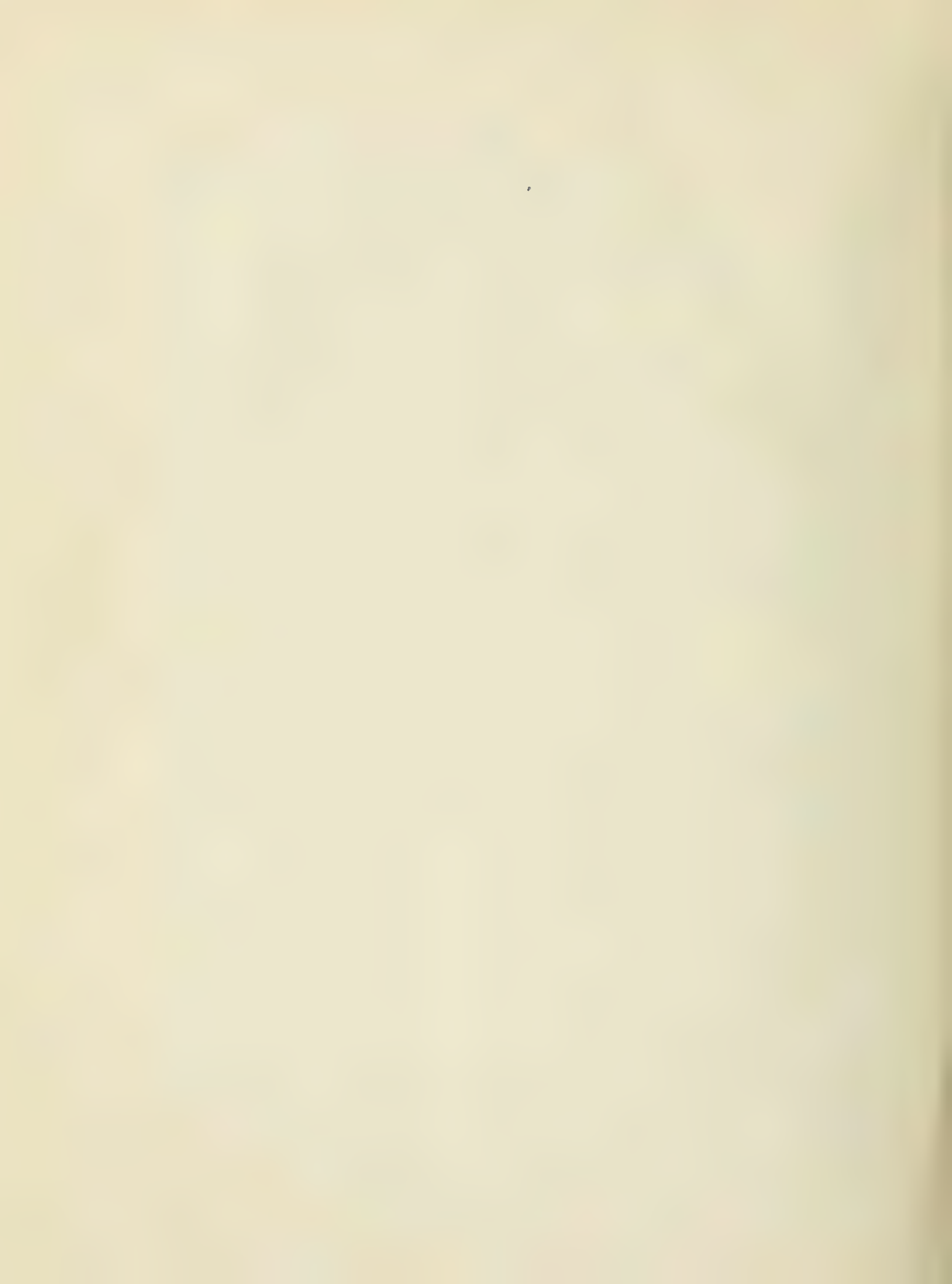
II. GERHART HAUPTMANNS WERK

III. GERHART HAUPTMANNS THEATRALISCHE SENDUNG

Seite

BILDER-BEILAGEN:

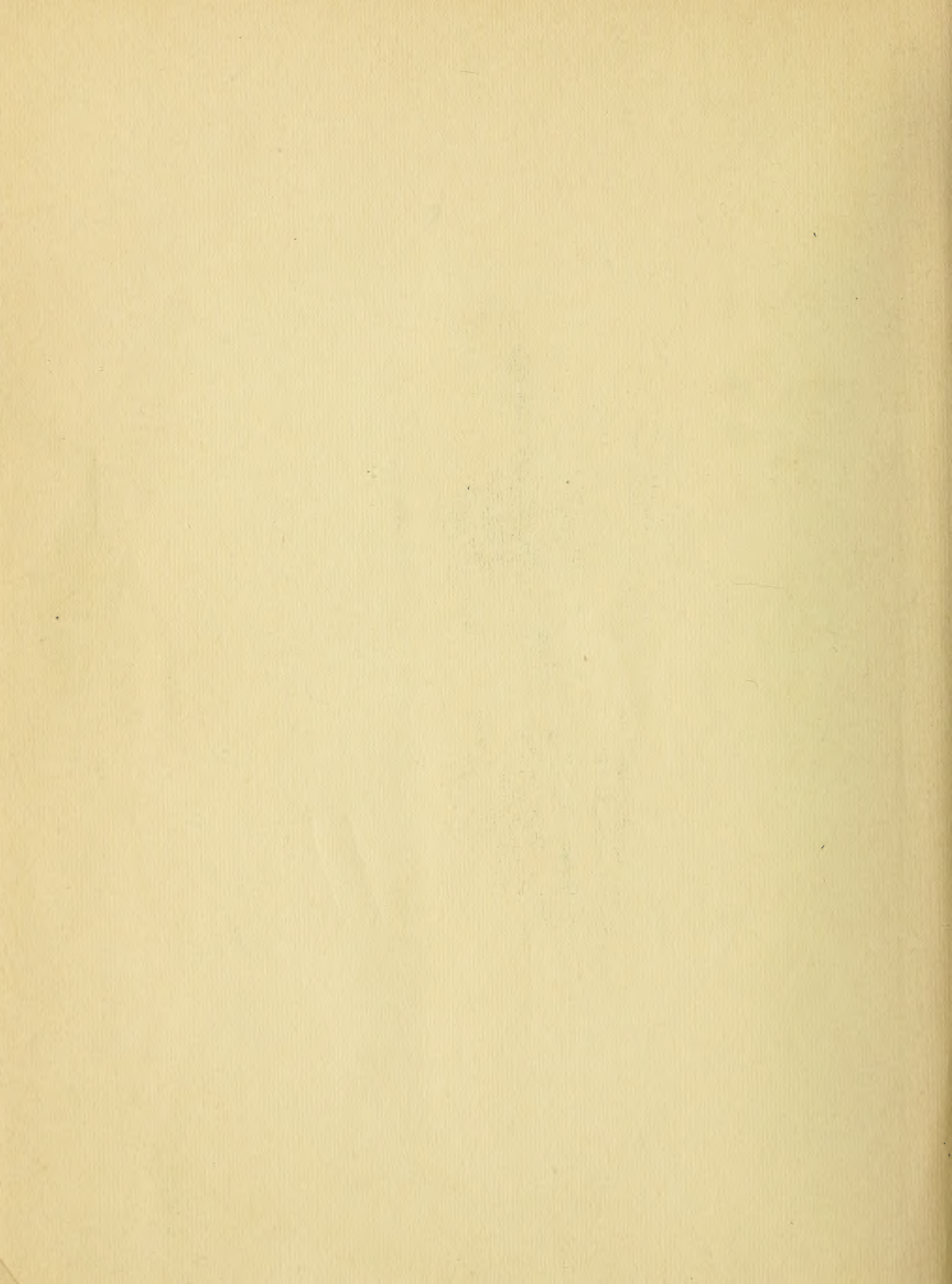


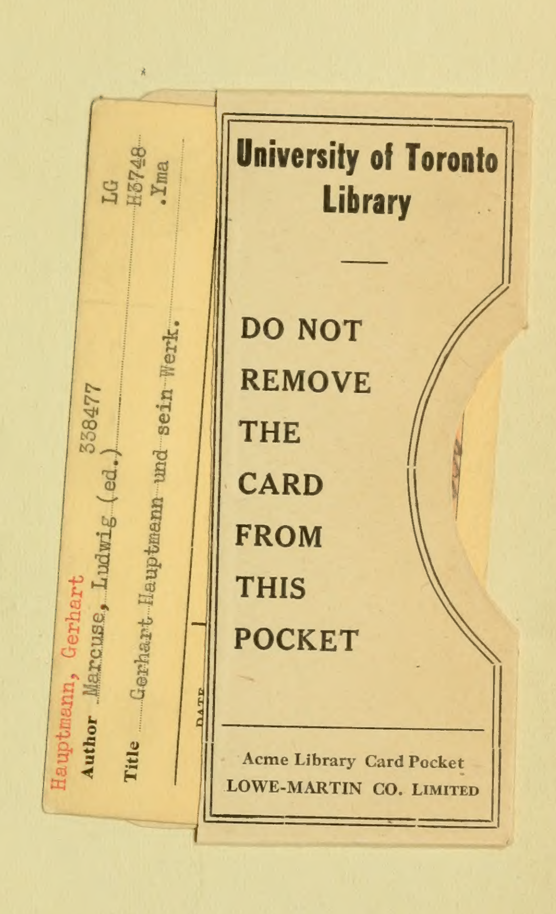












University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

